ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕಿ

ನಾಗಪುಷ್ಪಲತಾ ಕೆ.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಹನುಮಣ್ಣನಾಯಕ ದೊರೆ

ಡೀನ್, ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯ

ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೪

ಪರಾಮರ್ಶೆಗೆ ಮಾತ್ರ

"ಸಿರಿಗನ್ನಡ" ಗ್ರಂಥಾಲಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

SHREE MAHANTESH
XEROX & BOOK BINDING
Near S.B.I., K.C.D. Road, DWD
Tel.: 0836-447880

152

AKSHARA GRANTHALAYA
ACC.NO.049047

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕಿ

ನಾಗಪುಷ್ಪಲತಾ ಕೆ.

'ಸಿರಿಗನ್ನಡ' ಗ್ರಂಥಾಲಯ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ.ಹನುಮಣ್ಣನಾಯಕ ದೊರೆ

ಡೀನ್, ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯ

ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೪

398.2091
NAG

049047

ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ನಾಗಪುಷ್ಪಲತಾ ಕೆ. ಇವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಇವರು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ ವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ದಿನಾಂಕ : ೨೮.೦೪.೨೦೦೪

(ಡಾ. ಹನುಮಣ್ಣ ನಾಯಕ ದೊರೆ)
ಡೀನ್, ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯ
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಡಾ. ಹನುಮಣ್ಣ ನಾಯಕ ದೊರೆ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಲಲಿತಕಲಾ ನಿಕಾಯದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲರೂಪದ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ನಾನು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ದಿನಾಂಕ : ೨೮.೦೪.೨೦೦೪

(ನಾಗಪುಷ್ಪಲತಾ ಕೆ.)

ಸಂಶೋಧಕಿ

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

'ಸುಷ್ಟುಗೀತಂ ಸಂಗೀತಂ', 'ಸುಗೀತಂ ಸಂಗೀತಂ' ಎಂದರೆ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಇಂಪಾದ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷವೇ ಸಂಗೀತ. ಮಾನವನು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತನು. ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದ ಮಾನವ ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ತನ್ನ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸಂಗೀತವು ಇಂದು ಅಗಾಧವಾದ, ಅಮೋಘವಾದ ಸಮುದ್ರವಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಲಿಖಿತ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುವುದು ವೇದಗಳಲ್ಲೇ ಆಗಿದೆ. ವೇದಗಳ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಎರಡು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ.

೧. ಅರಣ್ಯಗೇಯ ಕ್ರಮ

೨. ಗ್ರಾಮಗೇಯ ಕ್ರಮ

"ಅರಣ್ಯಗೇಯವೆಂದರೆ, ಮತಾನುಸಂಬಂಧವಾದ ಕರ್ಮವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಗ್ರಾಮಗೇಯ ಅಂದರೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ದೂರಸರಿಸಿ, ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ರಂಜನೆಗೆ ನಿಲುಕುವಂತದ್ದು."[೧] ಈ ಗ್ರಾಮಗೇಯ ಕ್ರಮವೇ ಇಂದಿನ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಸರಳತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ಪ್ರೌಢಸಂಗೀತವು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನದ ಉಸಿರಾದರೆ, ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂಕೇತ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಸ್ವತ್ತು. ಮೂಲತಃ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ಅಥವಾ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಹಾಡುಗಳು ನಂತರ ಸಮಷ್ಟಿಯೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಅಲ್ಲಿನ ಮುದ್ರೆಯೊಡನೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಹಾಡುವ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲವೂ ಸಮಷ್ಟಿಯದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕವಿ ಅಥವಾ ಗಾಯಕನ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹಾಡು, ಅದರ ರಚನಕಾರನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಹಕ್ಕು ರಚನಕಾರನಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಪಾತ್ರ ಗೌಣ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಕೊಳು-

ಕೊಡುಗೆಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನರ ಮನೋಭಿಲಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ತುಂಬಾ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ಪ್ರೌಢ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿನ ಕೊಳು-ಕೊಡುಗೆ ನಿರಂತರ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಹೊರತಲ್ಲ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಸಂಗೀತವು ಶಿಷ್ಟಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಮೇಳೈಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ- ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಹಾಗೂ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವು ಶಿಷ್ಟದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರ ಬಂದು ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು-ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತದ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈವರೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರು ಸಹ ಜನಪದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಡೆದ ಸಂಶೋಧನೆ, ಅಧ್ಯಯನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗಿನ ತಳಸ್ಪರ್ಶಿ ಅಧ್ಯಯನವಂತೂ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ನಾನು ಆರಂಭಿಸಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದ ಉಗಮದ ಬಗೆಗೆ ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇದು ಮೊದಲು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ನಂತರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮ ವನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಳಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದೇ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ/ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಬ್ಬಿದ್ದು, ಇತರ ರಂಗ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನ.

ಸಂಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ - ಸುಮಿತ್ರ ಎಲ್. ಜಿ., ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ. ವಿ., ೧೯೭೨.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಜನಪದ ಗೀತೆ ಅಥವಾ ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು

ಕುರಿತಂತೆ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ 'ಬಿಡಿಗೀತೆ' ಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿದೆ. ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವಾದ ''ಸಂಗೀತ; ರಾಗ-ತಾಳ-ಒಂದು ಪರಿಚಯ''ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ''ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳು ಜನ ಜೀವನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಕಲೆಗಳು. ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾದಂತೆಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಬದಲಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ'' (ಪುಟ ೩೩) ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯು, 'ಸಂಗೀತವು ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ, ಹರಿಯುವ ನೀರು'- ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಹಾಕಲಾಗಿದೆ. ಮುದ್ರಾ ರಾಕ್ಷಸನ ಹಾವಳಿ ಯಿಂದಾಗಿ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಯವುಂಟಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರದ ಕೆಳಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಏನೇ ಆದರೂ ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಅಧ್ಯಯನದ ಬಗೆಗೆ (ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಾಗ-ಸ್ವರ-ತಾಳ ಛಾಯೆಗಳೊಡನೆ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಮೂಲಕ) ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿರುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಭಿನಂದನೀಯ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಎನ್ನಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟುಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ - ಶ್ರೀಪಾದ ಭಟ್, ಮಂಗಳೂರು ವಿ. ವಿ., ೧೯೯೨.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಆರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದು ಭಾಗವತಿಕೆಯ ರೂಪರೇಖೆ, ಭಾಗವತ ಪದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ರಾಗತಾಳಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಸ್ತುತ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ತಾಳಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಲ್ಕು ನಡೆಯಲ್ಲೇ ಸೇರಿಸಬಹುದು[?] ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನ, ಹರಿಕಥೆ, ಭಜನೆ, ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ[?] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಭಾಗವತನು ಪ್ರಸಂಗ ನಿರ್ಣಯ, ವೇಷಗಳ ವಿತರಣೆ, ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಪ್ರವೇಶಗಳ ಸೂಚನೆ, ಚುಟುಕುಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಲಂಬಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ, ಎಳೆಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸು ವುದು, ತಾಳವನ್ನು ಕುಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು, ಮಂಗಳ ಹಾಡುವುದು- ಈ ಎಲ್ಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವವನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಈ ನಿಬಂಧವು ಸೂಕ್ತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು - ಎಂ. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ೧೯೯೩.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಒಟ್ಟು ಏಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ವಾದ್ಯಗಳ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾದ್ಯಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ(ತತ, ಸುಶಿರ, ಅವನದ್ಧ ಮತ್ತು ಘನಗಳೆಂಬಂತೆ), ತಯಾರಿಕೆ, ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು

ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ - ಶ್ರೀ ದೊರೆ ಹನುಮಣ್ಣ ಸಾಯಿಬಣ್ಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೨೦೦೨.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಆರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದು, ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಉಗಮ, ವಿಕಾಸ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ರಾಗಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ 'ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ' ಹಾಕುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ (ರಾಗದ) ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವವರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಬಲ್ಲದು.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಎಲ್ಲೆಗೊಳಪಡಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ ಕೆಳ ಕಾಣಿಸಿದ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೂ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., 'ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'

೨. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು'

೩. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., 'ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು'

೪. ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣನವರ, 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'

೫. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'

ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳೆಂದರೆ,

೧. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಡುಪ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನವಿಧಾನ[೪]

೨. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಧಾಟಿ[೫]

೩. ಈಶ್ವರಯ್ಯ ಎ., ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಂಶಗಳು[೬]

೪. ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಟ್ಟ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳು[೭]

೫. ಕೇಶವಭಟ್ಟ ಟಿ., ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳ-ಛಂದಸ್ಸು-ಗಮಕ[೮]

೬. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ ಕೆ., ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ[೯]

೭. ದೀವಾಣ ಭೀಮಭಟ್ಟ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ತಾಳಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು[೧೦]

೮. ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮದ್ದಲೆ-ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ರೀತಿ[೧೧]

೯. ನಾರಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರ ಎಂ., ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ತಾಳ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ[೧೨]

೧೦. ಬಾಬು ರೈ.ಕೆ., ತಾಳವಿಧಾನ[೧೩]

೧೧. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಶಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕುಣಿತಗಳು[೧೪]

೧೨. ಬಿರಾದಾರ ಎಂ.ಜಿ., ಬಯಲಾಟದ ಕುಣಿತಗಳು[೧೫]

೧೩. ಗುಂಡ್ಮಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಐತಾಳ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ[೧೬]

೧೪. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಬಯಲಾಟಗಳ ಸಂಗೀತ[೧೭]

೧೫. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ಕಥೆಗಾರ-ಹಿಮ್ಮೇಳ[೧೮]

೧೬. ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್., ಕುಣಿತ-ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ[೧೯]

೧೭. ರಾಮ ಗಾಣಿಗ ಎಂ., ದುಃಖರಸಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ರಾಗಗಳು[೨೦]

೧೮. ನಾರಾಯಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು-ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯ-ಭಯಾನಕ ರಸಗಳು[೨೧]

೧೯. ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆ, ವೀರರಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಧಾಟಿ, ರಾಗಗಳು[೨೨]

೨೦. ಧೂಪದ ಎಂ. ಟಿ., ಸಂಗೀತ-ರಾಗ-ತಾಳ[೨೩] ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ, ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಡೆದಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳು ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇನ್ನಿತರ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳು ಮೇಲ್ಪದರದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರವು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಧರಿಸಿ "ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ"ದ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಹಬ್ಬಲಿ ಅವರ ರಸಬಳ್ಳಿ, ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ, ಪುಟ ೧೫೩

೨. ನೋಡಿ- ಶ್ರೀಪಾದಭಟ್, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟುಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ಪುಟ ೧೦೬

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೧೪-೧೫೭

೪. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಪ್ರ. ಸಂ)- ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ (ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ) ಪುಟ ೫೬

೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೫

೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೮

೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೪

೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೮

೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೨೮

೧೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೩೩

೧೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೮೯

೧೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೯೮

೧೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೩೧

೧೪. ವೃಷಭೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್.ಎಂ., (ಪ್ರ.ಸಂ) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಸಂ-೧೪, ಪುಟ ೬೫

೧೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೧

೧೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮೨

೧೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೯೩

೧೮. ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ ಎಚ್.ಜೆ., (ಪ್ರ.ಸಂ) ಸುವರ್ಣ ಜಾನಪದ, ಸಂ-೧, ಪುಟ ೪೬೩

೧೯. ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್., (ಸಂ) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ (ಜಾನಪದ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ಮರಣೆ ಮೂರು) ಪುಟ ೧೪೯

೨೦. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ, ಪುಟ ೦೧

೨೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೦೯

೨೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧

೨೩. ಧೂಪದ ಎಂ.ಟಿ., ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ, ಭಾಮಾಕಲಾಪಮು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಶೈಲಿ, ಪುಟ ೩೭

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು- ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟ

ದೊಡ್ಡಾಟ

ಸಣ್ಣಾಟ

ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

ಪಡುವಲಪಾಯ/ಯಕ್ಷಗಾನ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು- ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು

ಒಂದು ನಾಡಿನ ಅಥವಾ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಬಾಯಿಂದ ಕೇಳಿಯೋ, ನೋಡಿಯೋ, ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕವೋ, ವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸದ ರೂಪದಲ್ಲೋ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅನೇಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾಗಿಬರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟದಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡು ಕೊಳು-ಕೊಡುಗೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಳೆಯ ಬೇರಿನೊಡನೆ (ಜನಪದ) ಹೊಸ ಚಿಗುರನ್ನು (ಶಿಷ್ಟ) ಪಡೆದು ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಮಾನವನು ದೇಶ, ಕಾಲಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೂಲ ಮಾನವನ ಆಸೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಆಶಯಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿವೆ. ತನಗೆ ಸಂತಸವಾದಾಗ, ದುಃಖವಾದಾಗ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಮಾನವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ಜೀವನಾನುಭವದ ಸಾರವೇ ಹಾಡಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಕಣ್ಣಾದರೆ, ಅವರ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಕಣ್ಣಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಉಗಮ ಇಂದು ನೆನ್ನೆಯದಲ್ಲ. ಇವು ಮಾನವನ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದುಬಂದು, ಆತನ ಮನಸ್ಸಿನ ನೆಮ್ಮದಿ, ಸಂತೋಷ, ಹೃದಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿವೆ. ಇಂತಹಾ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ "ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕೃತಿ"[೧] ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. "ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳಿಗೆ, ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪವೇ ಕಲೆ"[೨] ಎಂದೂ ಕೆಲವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಕಲಾವಿದನ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆ ಅಥವಾ ಉತ್ಪನ್ನ"[೩] "ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ, ಅವುಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ, ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕೃತಿ"[೪] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮಾನವನಿಂದ ಆತನ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕಲೆ ಒಡಮೂಡಿತು ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರೂಪುತಳೆದ ಕಲೆ ಮಾನವನ ಭ್ರಮೆ, ಭಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವು ಆರಾಧನೆಯ ಬೆನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಆರಾಧನಾ ಲೇಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಧರ್ಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಜೋತು ಬಿದ್ದವು. ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ

ಹಲವಾರು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೈವೀಮೂಲದ ವೃತ್ತಿ ಕಲೆಗಳಾಗಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ, ಉಪಜೀವನದ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳೂ ಆದವು. ಹೀಗೆ, ಜನಪದ ಕಲೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಹೊಸ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅಂತೆಯೇ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಸೊಗಸೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಬೇಟೆಗಾರರ ಕುಣಿತ, ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ, ಮಾರಿ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ, ಕುಟ್ಟುವ ಹಾಡು, ಬೀಸುವ ಹಾಡು, ಲಾಲಿ ಹಾಡು ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಡೊಳ್ಳು ಮೇಳ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಗುಣಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಅವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ, ಸಂದರ್ಭ, ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆರಾಧನೆಯ ಕಲೆಗಳು, ಧರ್ಮ ಪ್ರಸಾರದ ಕಲೆಗಳು, ವೃತ್ತಿಕಲೆಗಳು, ಶುದ್ಧ ಮನರಂಜನೆಯ ಕಲೆಗಳು, ನೀತಿ ರೂಪದ ಕಲೆಗಳು, ಕೃಷಿ ಸಂಬಂಧಿ ಕಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲೆಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಯ ಉಗಮ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮ್ಯತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. "ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯ 'ಜಾನಪದ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಅಭಿಜಾತ' ಎರಡೂ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ"[೫] ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದನ್ನು Imitation of Action ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.[೬] ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕರ್ತೃ ಭರತನು "ಲೋಕವೃತ್ತದ ಅನುಕರಣವೇ ನಾಟಕ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೭] "ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಭಾವಾಭಿರಂಜನೆ ಮಾಡುವುದು ಮಾನವೀಯ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ . ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ರಂಜನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನ"[೮] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಯು ಗಮನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಾವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಯೂ ಆರಾಧನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆಂದರೆ ಸಂಶಯ ಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಆರಾಧನೆಯ ಹಲವು ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಪಡೆದ ಇತಿಹಾಸ ಈ ಕಲೆಗಳದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆರಾಧನೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಿಧಿಬದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಯು ಇಲ್ಲಿದ್ದು ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಕೆಲವು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯಗಳು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಹಾಗೂ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಗಳೆನಿಸಿದವೆಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಪಾಲು ಕಲೆಗಳು ಇಂತಹ ವಿಧಿಬದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳೆನಿಸಿದ್ವೇ ಮುಂದೆ ರಂಗರೂಪ ಪಡೆದದ್ದು ಇನ್ನಷ್ಟು ರೋಚಕವೆನಿಸುವ ವಿಚಾರ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ

ಕಂಡುಬರುವ ಜಾಲಾಟ, ಹಗರಣ, ಕಾಡ್ಯನಾಟ, ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ವೀರಗಾಸೆ, ಗೊಂದಲಿಗರಾಟ, ಬುರ್ರಕಥೆ, ಕರಪಾಲ ಮೇಳ, ಜೋಗೀರಾಟ- ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಸಂಕೀರ್ಣ ಆರಾಧನೆಗಳು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ರೀತಿ ನೀತಿ, ಚತುರತೆ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಜೀವನಾದರ್ಶ ಮುಂತಾದವುಗಳೊಡನೆ ತಮ್ಮ ಆಂತರ್ಯದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಾದ ಬದುಕಿನ ಏರಿಳಿತಗಳು ಸಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ, ಮೇಳ, ಕುಣಿತ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಹ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ''ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳು ದ್ರಾವಿಡರ ಬಳುವಳಿ''[೯] ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕ್ರಮ, ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿ, ಬಳಸುವ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

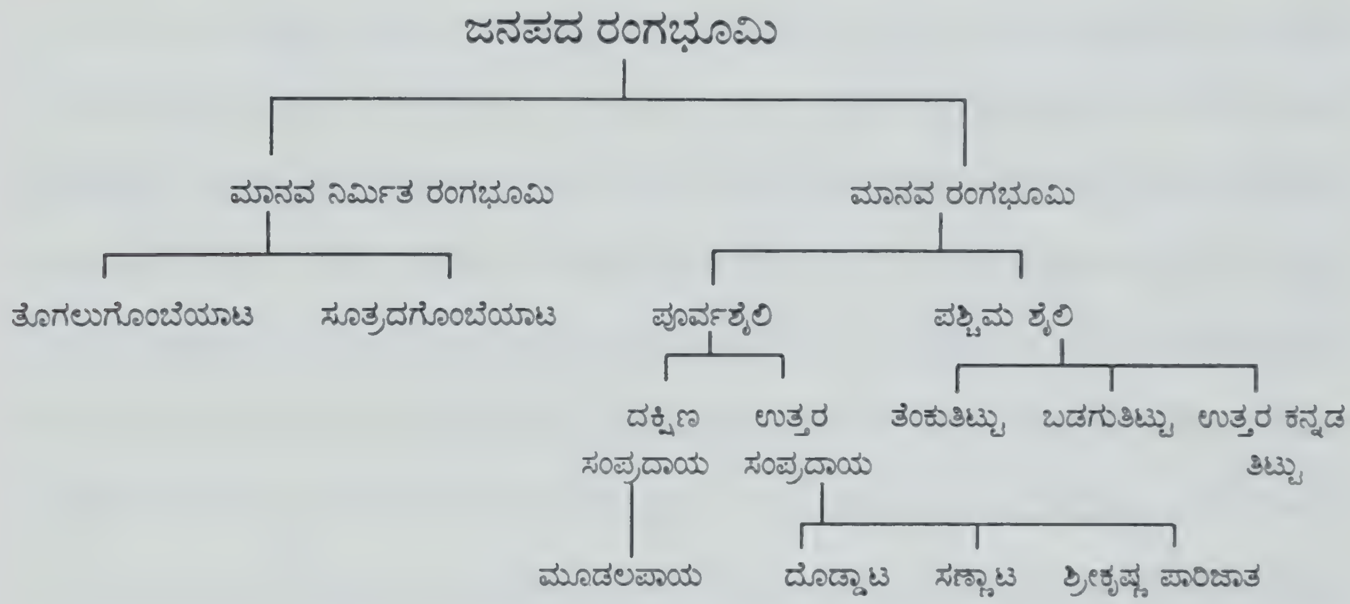
೧. ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ರಂಗಭೂಮಿ

೨. ಮಾನವ ರಂಗಭೂಮಿ

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾನವ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ''ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವುದು ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮಂಗ ಮಾನವನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವ ಆ ರೂಪಾಂತರಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದು ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಅವುಗಳ ರೂಪಾಂತರ ವೇಳೆಯ ಕೆಲವು ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಸರಿ[೧೦] ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದ ಅಥವಾ ಕಲೆಗಳ ತಳಸ್ಪರ್ಶಿ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಪರಿಹಾರ ಸಿಗಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವುದು ಮೊದಲು, ಯಾವುದು ನಂತರ ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಹುತೇಕ ಗುರುತಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ 'ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರಭಾವ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಲೆ ಆದಂತೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಕಾಲ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಎಂದು ತನ್ನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿಲ್ಲ.''[೧೧]

''ಜನಸಮ್ಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಈ ರಂಗಕಲೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾದಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು (Arche Form) ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತ, ಮುಖವಾಡ, ಮೇಳಗಳು ಯಾವುದೇ ಜನಾಂಗದವರಲ್ಲಿ ಇಂಥವೇ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಮಾನವನು ಬೇಸಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳು ಆರಂಭಗೊಂಡಿವೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನಗಿಂತ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ ಹಾಗೂ ಗೊಂಬೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡದೆ ತಾನೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿದೆ''[೧೨] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಮಾನವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಸಂಗೀತ'ದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.



ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಚರ್ಮದಿಂದ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಟವಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವರನ್ನು 'ಗೊಂಬೆರಾಮರು', 'ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರು' ಎಂದು ಕರೆದರೆ, ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ 'ಸೂತ್ರಬೊಮ್ಮೆ', ಮಲಯಾಳಂನಲ್ಲಿ 'ಪಾವೈಕ್ಕೊತ್ತು', ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಕಟ್‌ಪುತಲಿ', ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ 'ಬೊಮ್ಮಲಾಟವಾಳ್ಳು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಶ್ರೀರಾಮನ ಭಕ್ತರೆಂದೂ, ತಮ್ಮ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಗಂಡು ಮಗುವಿಗೆ 'ರಾಮ' ಎಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಇಡುವುದಾಗಿಯೂ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.[೧೩]

ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವವರಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆರಾಮರು ಹಾಗೂ ಬುಂಡೆಬೆಸ್ತರೆಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಪಂಗಡಗಳಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುವವರು ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಅಥವಾ ಗೊಂಬೆರಾಮರಾದರೆ, ಮೀನು ಹಿಡಿದು ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುವವರು ಬುಂಡೆಬೆಸ್ತರು. ಬಹುತೇಕ ಮರಾಠಿ

ಭಾಷಿಗರಾದ ಇವರು ತಾವು ನೆಲೆಸಿದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಕಲಿತು ಅದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಚತುರರು. ಸುಗ್ಗಿಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಮತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ಯಾರ ಮನೆಯ ಜಗುಲಿಯ ಮೇಲಾದರೂ ಮಲಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾರನೆಯ ದಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಮನೆ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಧವಸ ಧಾನ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವರು ಹರಕೆಯಾಗಿಯೂ ಈ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮಳೆ ಬರಲು, ದನಕರುಗಳಿಗೆ ರೋಗಬಾರದಂತೆ ತಡೆಗಟ್ಟಲು- ಈ ರೀತಿ ಹತ್ತು ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇಂದಿಗೂ ಇದೆ.

ನಿರ್ಜೀವ ತೊಗಲಿನ ಆಕಾರವನ್ನು ಗೊಂಬೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ಕುಣಿಸುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕಲಾಕಾರನ ಚತುರತೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಅತ್ಯದ್ಭುತ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಟ ನೋಡಲು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ರಂಗದ ಹಿಂಭಾಗ ದಲ್ಲಿ ಇದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸುಳಿವನ್ನು ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡದೆ ಆಟ ಆಡಿಸುವ ರೀತಿ ಅಚ್ಚರಿಯ ನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಈ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಆಡಿಸುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಸುಮಾರು ಆರು ಅಡಿ ಎತ್ತರ ಹಾಗೂ ಎಂಟು ಅಡಿ ಚಚ್ಚೌಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೂರು ಕಡೆ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಾಪೆ, ತಡಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸೋಗೆಗರಿಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ಅಥವಾ ಎರಡು ಅಡಿಯಷ್ಟು ಕರಿಯ ಕಂಬಳಿ ಇಲ್ಲವೆ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಮೇಲ್ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಳಿಯ ಪಂಚೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಟ ನೋಡುವ ಬೆಳ್ಳಿತೆರೆ. ಇದರ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರಿಯ ಕಂಬಳಿ ಕಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಒಳಗೆ ಕುಳಿತ ಕಲಾವಿದರಾರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಳಗಡೆ ಒಂದು ದೀಪವನ್ನು ಇವರ ಹಿಂಬದಿ ಯಲ್ಲಿ ತೂಗು ಹಾಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಬೆಳಕು ಗೊಂಬೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ರಂಗುರಂಗಿನ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಬಿಳಿಯ ಪಂಚೆಯ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ಜನರೇ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ ಈ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾತು, ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಉತ್ತಮ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಬಾಣ ಬಿಡುವುದು, ಗಧಾ ಪ್ರಹಾರ, ನೃತ್ಯದ ಲಾಲಿತ್ಯ, ಕತ್ತು-ಕೈ-ಕಾಲುಗಳ ತ್ವರಿತ ಚಲನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಇವು ಗೊಂಬೆಗಳೆಂಬುದೇ ಮರೆತು ಬಿಡುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಕಲೆ ಜೀವಂತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೊಂಬೆರಾಮರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಾವೇ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಿಂಕೆಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಡಿನ ಚರ್ಮ ಹಾಗೂ ಕುರಿಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ಸಹ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜಿಂಕೆಯ ಚರ್ಮದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಗೊಂಬೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪಾರದರ್ಶಕತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೆಡದೆ ಉಳಿಯುವುದೆಂಬ ಕಾರಣ ಸಹ

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಚರ್ಮವನ್ನು ತೀಡಿ ಹದಮಾಡಿ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕತ್ತರಿಸಿ, ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಸಹ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಕೊರೆದು, ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬಿ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಗೊಂಬೆರಾಮರು ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಬಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಸದೆ (ಬಣ್ಣ ಹಾಳಾಗುವುದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ) ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೊಂಬೆಗಳು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ನಂತರ ಬಿದಿರಿನ ಅಥವಾ ಲಾಳದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಉದ್ದವಾಗಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಸೀಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯೆ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ದಾರದಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಲಿದು, ಗೊಂಬೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಅಣಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಕೆಳಗಡೆ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಅಡಿ ಉದ್ದದಷ್ಟು ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಚಿಕ್ಕಗೊಂಬೆಗಳಾದರೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು, ದೊಡ್ಡ (ಆಳೆತ್ತರದ) ಗೊಂಬೆಗಳಾದರೆ ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವುದು ಸಹ ಬಹಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ವಾದದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ಸುಕ್ಕುಗಟ್ಟದಂತೆ, ಒಣಗಿ ಒರಟಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಗಿಡಮೂಲಿಕೆಗಳಿಂದ ಅವರೇ ತಯಾರಿಸಿದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದ್ರವವನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಬಾಳಿಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಆಟದ ಆನಂತರ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಹಳ ಜೋಪಾನ ವಾಗಿ, ಇದಕ್ಕೆಂದೇ ತಯಾರಿಸಿದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಈ ಪೂಜ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ 'ಬಾವಲಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತಮಗೆ ಅನ್ನ ಕೊಡುವ ದೈವವೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿ-ಭಾವದಿಂದ ಪೂಜೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸು ತ್ತಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂದೆ ಇವರ ಆಟದ ತಾಣ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರ ಆಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಂದು ಸೇರಿದ ನಂತರ ಅಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಘಂಟೆಯ ನಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ ಆಟದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪ್ರವೇಶ. ಈ ಇಬ್ಬರು ದೇವರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಆಟಕ್ಕೆ ಶುಭ ಕೋರಿದನಂತರ, ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾರಕ್ಕನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಬಂದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಶ್ಲೀಲ ಬೆರೆತ ಹಾಸ್ಯಕರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ನಕ್ಕು ನಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತ ಪಾತ್ರವು ಬಯಲಾಟದ ಹನುಮನಾಯಕನಂತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಈತ ಆಟಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಂಗಾರಕ್ಕ ಈತನಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಾದ್ಯಗಳೆಂದರೆ ಮುಖವೀಣೆ, ಶೃತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ತಬಲ, ತಾಳ, ಡೋಲು ಮತ್ತು ಗೆಜ್ಜೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ, ಕಂಚಿನ ಗಂಗಾಳವನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬೋರಲಾಗಿ

ಹಾಕಿ, ಅದರ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಣವನ್ನು ಮೆತ್ತಿ ಹಂಚಿಯ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಎರಡು ಕೈಗಳಿಂದಲೂ ಉಜ್ಜಿದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷ ಇವರಿಗೇ ಮೀಸಲಾದುದು.[೧೪] ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಇಂತಹದೇ ವಾದ್ಯದ ಬಳಕೆಗೆ 'ಬುರಿಬುರಿ' ಅಥವಾ 'ಪಾವರೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಇದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ 'ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ' ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ, ಹಾಡು ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ತೆಲುಗು ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂಚೆಯೇ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಹಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಅವರ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಲು ಬಲು ಸೊಗಸಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕಲೆ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು

೧. ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ

೨. ಜಲಂಧರನ ಕತೆ

೩. ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ

೪. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ

೫. ರತಿಕಲ್ಯಾಣ

೬. ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ

೭. ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ

೮. ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ- ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಎಂದರೆ, ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕಟ್ಟಿ ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರ, ಸೂತ್ರಧಾರ-ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಪದ. ಪರಮಾತ್ಮನು ಸೂತ್ರಧಾರಿ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಆಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿಯು ನೀನು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ನಾನು-ಎಂದು ದಾಸರು ಹಾಡಿದರೆ, ಸೂತ್ರಧಾರನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕಲೆಯಾದ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಮನಮೋಹಕವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಗಳು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟವಿದ್ದು, ನೋಡಲು ಬಹಳ ಮುದ್ದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಎತ್ತರ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿ. ಗಾತ್ರ ಎರಡೂ ಕೈಯಿಂದ ಹಿಡಿಯುವಷ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಯವಾದ ಮರದಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಒಳಗಡೆ ಟೊಳ್ಳು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೈ ಮತ್ತು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ದಾರ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ದೇಹದ ಯಾವ ಅಂಗವನ್ನು ಚಲಿಸಬೇಕೆಂದರೂ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡ ಸೂತ್ರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಬಹುದು. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರ ಕೈ ಚಳಕದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂಥದ್ದು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ಭಾಗವಹಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಗಳ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದೇ ಗೊಂಬೆಯ ಮುಂಡಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರುಂಡಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡು-ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಎರಡು-ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಿಶೇಷ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಜನ ಯಾವಾಗ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ, ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಸುಸಜ್ಜಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಒಂದು ರಂಗಸ್ಥಳ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ, ಗೊಂಬೆಗಳು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕೈಗೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗದ ಒಳಗಡೆ ಒಂದು ಗಳುವನ್ನು ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿದ ನಂತರ ಆಟದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಗಣಪತಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಪತಿ ಗೊಂಬೆಯ ನಂತರ, ಆರತಿ ಹಿಡಿದ ಪೂಜಾರಿ ಗೊಂಬೆಯು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಶಾರದಾ ಸ್ತುತಿ, ಅದೇ ಪೂಜಾರಿಯಿಂದ ಸರಸ್ವತಿಗೂ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬಯಲಾಟದಂತೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಡಾ.ಡಿ.ಕೆ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭೇದಗಳಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೫]

೧. ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

೨. ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

೩. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ವೇಷಭೂಷಣ, ವಾದ್ಯಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸುವ ಕಲಾವಿದ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಮೇಳದವರು, ವಾದ್ಯಗಾರರು ಎಲ್ಲರೂ ತೆರೆಯ ಒಳಗೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನದೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು, ವಾದ್ಯಗಾರರು, ಮುಖವೀಣೆ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಮೃದಂಗವಾದಕರು ಇವರೆಲ್ಲಾ ತೆರೆಯ ಒಳಗಡೆ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯ ಹನುಮನಾಯಕನಲ್ಲದೆ ಅಳ್ಳಾಚಾರಿಯಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಇದ್ದು ಕತೆಯ ನಡುನಡುವೆ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊನಲನ್ನು ಹರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗೆಗಡಲಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಆಟವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾತ್ರಿವೇಳೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಾವಡಿ ಮೇಲೆ ಹತ್ತು ಅಡಿ ಉದ್ದ ಹಾಗೂ ಐದು ಅಡಿ ಎತ್ತರ, ನಾಲ್ಕೈದಡಿ ಅಗಳವುಳ್ಳ ಸ್ಥಳ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕು. ಆ ಸ್ಥಳದ ಸುತ್ತ ಹಾಗೂ ಮೇಲೆ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪುಬಟ್ಟೆಯ ತೆರೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಟುಅಡಿ ಅಗಲ, ಐದು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ನಾಲ್ಕೈದಡಿ ಎತ್ತರ ಜಾಗವನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಪ್ಪುಬಟ್ಟೆಯ ತೆರೆಯು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕತ್ತಿನವರೆಗೆ ಮಾತ್ರವಿದ್ದು, ಆತ ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅಟ್ಟೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೆರೆಯ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯ ಆರಂಭದವರೆಗೆ ಬಿಳಿಯ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಿಡುವ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರರ ತಲೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರರು ತಮ್ಮ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ ತಾವೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಆಟದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಿಕೆ ಈ ಎರಡೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅವರೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವವರೇ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಗವಾನಿ, ಹತ್ತಿಮರ, ಕಡವಲು ಮರ- ಮತ್ತಿತರ ಮರಗಳನ್ನು ಗೊಂಬೆಗಳ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಆಡಿಸುವವರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು. ಇದನ್ನು ಯಾವ ಜನಾಂಗದವರೂ ಆಡಿಸಬಹುದು. ಅದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಉಳ್ಳವರು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಬಹಳ ಜನ ಸೇರಿ ಈ ಆಟವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಡಿ.ಕೆ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು ತಿಪಟೂರು ಮತ್ತು ನಾಗಮಂಗಲ ತಾಲೂಕು ಬೆಳ್ಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ತಂಡ ಇದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳ್ಳೂರಿನ ತಂಡವನ್ನು ನಾನು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಭೇಟಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಜೀ.ಶಂ.ಪ. ಅವರು ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ದಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೆಳ್ಳೂರಿನ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಲಾವಿದರಾದ ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್ ರವರ ಮನೆಗೆ ಭೇಟಿಯಿತ್ತಿದ್ದೆವು. ಆಗ ಅವರ ಮನೆಯವರೆಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಅವರು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನೀಡಿದ್ದು ನೋಡಿ, ನಿಜಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ರೋಮಾಂಚನವಾಯಿತು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ಗೊಂಬೆಗಳ

ತಯಾರಿಕೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರವೇ ಅವರ ಕಣ್ಣು, ಮನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ್ದು. ಆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು.

ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಸಂಗಗಳು

೧. ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ

೨. ವಿರಾಟ ಪರ್ವ

೩. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ

೪. ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ

೫. ದ್ರೋಣ ಪರ್ವ

೬. ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ

೭. ರಾವಣ ಸಂಹಾರ

೮. ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗ - ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟ

ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಪರಿಪಾಠದಿಂದಾಗಿ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮೈಸೂರು, ಮಂಡ್ಯ ಮುಂತಾದ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಟವನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯ, ಬಯಲಾಟ ಎಂದೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಯಲಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಅಟ್ಟದಾಟ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು 'ದೊಡ್ಡಾಟ' ಎಂದೇ ಕರೆದರು.

ಬಯಲಾಟವು ಮನರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಅಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಪುರಾಣದ ಕಥಾ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಆಟವನ್ನು ಆಡುವ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗುಣಗಳನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ತಿಳಿಸಿ 'ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷಣ, ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷಣೆ'ಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳಂತಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟವು ವೃತ್ತಿಪರ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲೆ. ಒಂದು ಊರಿನ ಮುಖಂಡರೆಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಬಯಲಾಟ ಆಡಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಮಾನ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಹಬ್ಬ ಅಥವಾ ಉತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಟ ಆಡಿಸಬೇಕು, ಯಾವ 'ನುರಿತ' ಭಾಗವತನನ್ನು ಕರೆಸಬೇಕು- ಇನ್ನು ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಆ ಊರಿನ ಭಾಗವತರಾದರೆ ಸರಿ, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಬೇರೆಯ ಊರಿಂದ ಭಾಗವತನನ್ನು ಕರೆಸಿ, ತಿಂಗಳುಗಟ್ಟಲೆ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿ, ಅಭ್ಯಾಸ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಂತರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದಿನವನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಾರ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರಸಂಗ

ಪ್ರದರ್ಶನ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಗೆಜ್ಜೆ ಪೂಜೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಮತ್ಯಾರೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ

ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುವ ಈ ಆಟದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಹಣವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಊರಿನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂಭಾಗ ಈ ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಸ್ಥಳ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾದ ಸ್ಥಳವೇ ಈ ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆಯೇ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಸ್ಥಳ ಪಡುವಲಪಾಯದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳಿಗೂ ಮೇಲೆ ಹಸಿರು ಮಾವಿನ ಸೊಪ್ಪನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳಿಗೂ ಬಾಳೆಯ ಕಂದುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಾಗಿ ದೀವಟಿಗೆ, ಪಂಜನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇಂದು ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳು ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನೆಲದಿಂದ ಅರ್ಧ ಅಡಿ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ದಪ್ಪನೆಯ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಹಾಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿದಾಗ ಬರುವ ಸದ್ದು, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು 'ಅಟ್ಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಆಡುವ ಆಟವೇ 'ಅಟ್ಟದಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. (ಹಿಂದೆ ಮೂರು ಕಡೆಯೂ ಯಾವುದೇ ಮರೆ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಸುತ್ತ ಮೂರು ಕಡೆ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನು ಸೋಗೆ ಗರಿಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನೋಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು).

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ, ಬಯಲಾಟದ ದೈತ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಮೊದಲಬಾರಿ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ರಂಗದ ಮುಂಬಾಗದಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ದೀವಟಿಗೆಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತಮಟೆಯ ಜೋರಾದ ಸದ್ದಿನೊಡನೆ ಗದ್ದಲವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ಸಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಜನರ ನಿದ್ದೆ ಮಂಪರು ಹರಿದು, ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವರೆಂಬುದಾಗಿದೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬಣ್ಣದ ಮನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಈ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚೌಕಿ, ನೇಪಥ್ಯಗೃಹ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳು

ಇಲ್ಲಿನ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಬರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಈ ಪಾತ್ರ ಇದು ಎಂದು ಹೇಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಡುಗೆ-ತೊಡುಗೆಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ

ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಿರೀಟ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಎದೆಹಾರ, ಸೊಂಟಪಟ್ಟಿ, ವೀರಗಾಸೆ ಮುಂತಾದ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು, ರಾಜಪಾತ್ರಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಸಿರು, ನೀಲಿ- ಇನ್ನು ಮುಂತಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಹಾಗೂ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರಚನೆಯೊಡನೆ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಸಂಗೀತ

ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಆದರೂ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಪುಸ್ತಕ ನೋಡದೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಬಲ್ಲರು. ಸಂಗೀತವು 'ಕೇಳ್ಮೆ'ಯಿಂದ ಬರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಎಂಬ ಹಿರಿಯರ ನುಡಿ ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುವಂಥದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ನಿಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರಿವು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚಾತುರ್ಯ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಧಾಟಿಯ ಜ್ಞಾನ- ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳೆಂದರೆ, ಮುಖವೀಣೆ, ಶೃತಿಗಾಗಿ ಪುಂಗಿ, ಮೃದಂಗ, ತಾಳಗಳಾಗಿವೆ. ಮುಖವೀಣೆಯು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪೂರ್ಣ ವಾದ್ಯವಾಗಿದೆ.[೧೬]

ಹನುಮನಾಯಕ : ಈತನನ್ನು ಕೋಡಂಗಿ, ಸಾರಥಿ, ದೂತಿ- ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೆ ಮೊದಲಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ- ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಿಗೂ ಈತನ 'ಛಾಪು' ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈತನ ವೇಷವೇ (ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪದ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗೆಗಡಲಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವುದು, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ, ಪಾತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಕುಣಿದು ಸುಸ್ತಾಗಿ ಮಾತನಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದಾಗ ಹನುಮನಾಯಕ ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿಗೆ ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಭಾಗವತರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವ (ಹರಟುವ) ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ನೀಡುವುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಡುಗೆ-ತೊಡುಗೆಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದು- ಈ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಹನುಮನಾಯಕನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು, ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ, ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅವರ ಮನ ರಂಜಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ

ಪ್ರದರ್ಶನವು ಮೊದಲು ಗಣಪತಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನದ ನಂತರ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಮೇಳದವರು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ,

೧. ಜರಾಸಂಧ ವಧೆ	೨. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ	೩. ಇಂದ್ರಜಿತು
೪. ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ	೫. ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ	೬. ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ
೭. ವಿರಾಟಪರ್ವ	೮. ರತಿ ಕಲ್ಯಾಣ	೯. ದುಶ್ಯಾಸನ ಕಾಳಗ
೧೦. ಬಾಣಾಸುರ ಕಥೆ	೧೧. ಕರ್ಣಪರ್ವ	೧೨. ಮೈರಾವಣ ಕಥೆ
೧೩. ಘಟೋದ್ಗಜನ ಕಾಳಗ	೧೪. ಕರಿಭಂಟನ ಕಾಳಗ	೧೫. ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ
೧೬. ಸಾರಂಗಧರ	೧೭. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ	೧೮. ಲವಕುಶ
೧೯. ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ	೨೦. ದ್ರೌಪತಿ ಸ್ವಯಂವರ	೨೧. ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ
೨೨. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ	೨೩. ಚೋರಕಥೆ	೨೪. ಶನಿದೇವರ ಮಹಾತ್ಮೆ
೨೫. ಸುಂದರ ಕಾಂಡ	೨೬. ಕುಮಾರರಾಮನ ಕಥೆ	೨೭. ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕಲ್ಯಾಣ
೨೮. ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ	೨೯. ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆ	೩೦. ಸೀತಾ ವಿಜಯ
೩೧. ರಾಜಸೂಯ	೩೨. ಕಂಸವಧೆ	೩೩. ಗದಾಪರ್ವ
೩೪. ಶಲ್ಯ ಪರ್ವ	೩೫. ಸುಭದ್ರಾ ಪರಿಣಯ- ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.	

ದೊಡ್ಡಾಟ

ಮೊದಲಿಗೆ ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಕ್ಷೇತ್ರ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟವೆಂದೇ ಕರೆಯುಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಂತರ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರದ ಕೆಲವು ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು 'ದೊಡ್ಡಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯ್ತು. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೊಡ್ಡದಾದವುಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಮೂಡಲಪಾಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಸಣ್ಣಾಟ

ಸಣ್ಣಾಟವು 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ'ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ. 'ಡಪ್ಪು' ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆಡುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ 'ಸಣ್ಣಾಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬರಲು ಕಾರಣವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದದ್ದು ಡಪ್ಪಿನಾಟದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯದಿಂದ ಡಪ್ಪಿನಾಟವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ 'ಸಣ್ಣಾಟ' ಪದದ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು."[೧೭]

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಣ್ಣಾಟವು, ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳೊಡನೆ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿ, ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ ರಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ನೀತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಇವು ಮೊದಲಿಗೆ ಬರಿಯ ಹಾಡುಗಳ ಸರಮಾಲೆ. ಗೀತರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಣ್ಣಾಟ ಅಥವಾ ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಯಿತೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.[೧೮]

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ವೇಷಭೂಷಣ

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಭವ್ಯವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಅಟ್ಟ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭೂಮಿಯಿಂದ ಒಂದೂವರೆಯಿಂದ ಮೂರು ಅಡಿ ಎತ್ತರವಿದ್ದು, ರಂಗ ಮಂಟಪ ಸುಮಾರು ೧೨ ಅಡಿ ಉದ್ದ ೧೦ ಅಡಿ ಅಗಲವಿರುತ್ತದೆ. ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ೬ ಅಥವಾ ೭ ಅಡಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಿಳಿಯ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಇಳಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಟ್ಟೆಯ ಹಿಂಭಾಗವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸ್ಥಳವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಟ್ಟೆಯ ಬಲಬದಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಾರರಿರುತ್ತಾರೆ. ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಾಗಿ ಹಿಂದಿನ 'ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್'ಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಂದು ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪದ ಬೆಳಕು ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿ ವರ್ಧಕಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಆಟ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿಮಣಾ ಅಥವಾ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿದ ಸೀರೆಯನ್ನುಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಶೇಷ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಜಾತ್ರೆ ಅಥವಾ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಧರಿಸುವ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನೇ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೊರಳಿಗೆ ಒಂದು ಕೃತಕ ಹಾರ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ವೇಷಭೂಷಣದ ಬಗೆಗಿನ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಬಣ್ಣಕ್ಕಾಗಿ ಅರದಾಳ, ಬಳಪ, ಇಂಗಳೀಕ, ಅಭ್ರಕ- ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಬಹಳ ಸರಳ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಜ ಜೀವನದ ವೇಷಾಲಂಕಾರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಜನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟವಿಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಜರಿಯ ಪೇಟಾ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡರಾಯಿತು. ಮಡಿಲಂಗಿ, ಧೋತರ- ಇಷ್ಟಾದರೆ ಮುಗಿಯಿತು. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಇಲ್ಲಿ "ಕೆಲವು ಅನಿಷ್ಟಗಳು ತಲೆಹಾಕಿವೆ. ರಾಜನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸೇವಕ, ದೂತಿಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ವಾಚ್ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ನಿಜಗುಣ ರಾಜನಾಗಿದ್ದಾಗ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಾಚನ್ನು ನಂತರ ಸನ್ಯಾಸಿಯಾದಾಗಲೂ ಬಿಚ್ಚಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜ-ರಾಣಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ತಂಪು ಭಾಳೀಸ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದೊಂದು ರೂಢಿ ಬೆಳೆದಿದೆ"[೧೯] ಎಂಬಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳು ಹೇಗೆ ಆಭಾಸಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಸಂಗೀತ

ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಡಪ್ಪಿನಾಟದ (ಇವರು ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕಿಂತ ಡಪ್ಪಿನಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಕ್ತ ಎಂದು ಅದನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ) ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧. ಲಘು ಸಂಗೀತದ ಮಾರ್ಗ ಶೈಲಿ

೨. ದೇಶೀಯಶೈಲಿ[೨೦]

ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಕಂಡುಬರದೇ ಧಾಟಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯರಾಗಗಳ (ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ) ಛಾಯೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸಹ ಯಾವುದೇ ಹಾಡು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ರಾಗವೇ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುವರು. ಈ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇದರ ಮೂಲವಾದ್ಯ ಡಪ್ಪು. ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಡಪ್ಪುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.[೨೧] ಹಾಡು, ಡಪ್ಪಿನ ಲಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ

ಮೊದಲಿಗೆ ಗಣಪತಿಯ ಪೂಜೆ. ಮುಮ್ಮೇಳದವ, ದೂತಿ, ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಬಂದು ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಶಾರದಾ ಸ್ತುತಿ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ "ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯರ ಸ್ತುತಿ ಇರುತ್ತದೆ."[೨೨] ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಮ್ಮೇಳದವನಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತವೆ. ನಂತರ ದೂತಿಯು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ, ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತೆರಳಿ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ'[೨೩] (ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯ ಉಪಯೋಗ) ಹಾಗೂ 'ಮೂಡಲಪಾಯ'[೨೪] (ಸಂಭಾಷಣೆ)ದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ.

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇಂತಿವೆ.

೧. ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ	೨. ರೂಪಸೇನ	೩. ರಾಧಾನಾಟ
೪. ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರ್	೫. ತಿರುನೀಲಕಂಠ	೬. ಬಸವಂತ -ಬಲವಂತ
೭. ಧರ್ಮದೇವತೆ	೮. ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ	೯. ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು

೧೦. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ- ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ,[೨೫] ಸಣ್ಣಾಟದ ಒಂದು 'ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ,[೨೬] ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ[೨೭] ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಾಜನೆಂದು ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡು ಕೇಳಿದರೆ ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ಧರೆಗೆ ಬೀಳಬೇಕು. ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತಂದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ."[೨೮] "ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವು ಇತರ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವ ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ"[೨೯] ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆಂಬುದು ವೇದ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ, ಸಣ್ಣಾಟದ

ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಇದರ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಡುವಲಪಾಯ/ಯಕ್ಷಗಾನ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು- ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೇ ಪಡುವಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ಎರಡೇ ಪ್ರಭೇದಗಳಿದ್ದು, ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ಭಿನ್ನತೆಯೊಡನೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಎಂಬುದಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭೇದ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಇದು ಬಡಗುತಿಟ್ಟೇ ಆಗಿದೆ.

ಹೆಸರುಗಳೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭೇದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಾದರೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಉಡುಪಿಯಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕಿರುವ ಉಡುಪಿ, ಕುಂದಾಪುರ, ತಾಲೂಕುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಪ್ರಭೇದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟೆನಿಸಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಉಡುಪಿಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ಚಂದ್ರಗಿರಿವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಭೇದವು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಪಡುವಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಕವಿನಿರ್ಮಿತ. ಗದ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸ್ವತಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಇದಕ್ಕೂ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ‘‘ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಾಗೆ ಮೂಲ ಪದ್ಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಹಿಂದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವನೊಬ್ಬನ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದೂ ಕೂಡ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ವತ್ತೇ. ಆದರೆ ಅದು ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುತ್ತದೆ.’’[೩೦]

ವೇಷಭೂಷಣ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಯಕ್ಷಲೋಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ‘‘ವೇಷಭೂಷಣಗಳು’’ ಸಹ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಬಡಗು ಹಾಗು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳು ಉಡುವ ಬಟ್ಟೆ ಚೌಕುಳಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಹಳದಿ ಹಾಗೂ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ಬೇಗಡೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪಗಡಿ ಸುತ್ತುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಾಗಿದೆ. ಪಗಡಿಯನ್ನು ಅಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಜರಿ ಲಾಡಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತಾರೆ. ತಲೆಯ

ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಶಲ್ಲೆಯನ್ನು ತ್ರಿಕೋನಾಕಾರವಾಗಿ ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ತೆಂಕಿನದಾದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಸಿದ್ಧ ಪಗಡಿ' ಮಣಿ ಸಾಮಾನುಗಳ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಎದೆಹಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯವಿರದೆ, ಗುಣಾಕಾರದ ಚಿಹ್ನೆಯ (X) (ಬಡಗು) ಆಕಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಂಪುಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಮರದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಚೂರುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಅಲಂಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಭುಜಕೀರ್ತಿಯು ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಮರದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಚೂರುಗಳನ್ನು ಮೊಳೆಯಂತೆ ಇಟ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಚಿನ್ನದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದ ಭುಜಕೀರ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಭುಜಕೀರ್ತಿಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ವೀರಗಾಸೆಯು ಭುಜಕೀರ್ತಿಯಂತೆಯೇ ಗುಣಾಕಾರದ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅದರ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಕುಚ್ಚನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

''ತೆಂಕಣ ವೇಷಗಳ ಹಣೆಯ ನಾಮ, ಮುಖದ ಮೇಲಿನ 'ಚಿತ್ರ'ಗಳ ನಾಜೂಕುತನ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸಪಾತ್ರ)ಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿರುವುದು ಒಂದು ಸೋಜಿಗವೆನ್ನಬೇಕು. ತೆಂಕಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸೃಷ್ಟಿ. ಬಡಗಿನ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ಮಾತ್ರ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನದಕ್ಕಿಂತ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದುದು.''[೩೧]

''ಬಡಗು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯವಾದರೂ, ಕೆಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆಯಾದರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೀರಿಟ ಇದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ 'ಎದೆಹಾರ'ಗಳು ಉರುಟು (ತೆಂಕಿನಂತೆ) ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ 'X' ಆಕೃತಿಯ ಎದೆಪದಕಗಳ ಬಳಕೆ. ಬಡಗಿನ ಕೃಷ್ಣ ಕಿರುಗಣೆಯಂತೆ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ವೇಷಗಳಂತೆ ಕಚ್ಚೆ ಉಡುತ್ತಾನೆ.''[೩೨]

ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಿಟ್ಟುಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಂದೆ ಎಂದು ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಿದ್ದರೂ, ಒಂದರಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಎಂಬಂತೆಯೂ ಇರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಬಣ್ಣದ ಪುಡಿಗಳನ್ನು ತೆಂಗಿನೆಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಸಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ವೇಷಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತ

ಬಯಲಾಟದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಕಲೆಯೆಂದರೆ, ಪಡುವಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವೂ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರಾದಿ ಅಥವಾ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ

ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆಯಾಗಿ, ಆಯಾ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಭಾಗವತರು ಆಯಾ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರನೇಕರು ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಲಾಪವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಗೌಣವಾಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೇ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಲಯ-ತಾಳಗಳಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳೆಂದರೆ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ತಾಳ(ಬಡಗು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು), ಜಾಗಟೆ(ತೆಂಕು)ಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ 'ಮುಖವೀಣೆ' ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯವಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ 'ಚೆಂಡೆ' ಆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತುಂಬಿದೆ. ವೀರರಸ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಇದರ ನಾದ, ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತ ಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಮೇಳೈಸಿದರೆ ಈ ರಸಾನುಭವವನ್ನನುಭವಿಸುವುದೇ ಮನಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂತಸ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿ ನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಇದರ ಮೇಲಾಗಿರುವುದೂ ಈ ವಾದ್ಯದ ಬಳಕೆಗೆ ಕಾರಣ ವಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ

ಇಲ್ಲಿಯೂ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಪೂಜೆ. ನಂತರ ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ವಂದಿಸುವುದನ್ನು ಪೂರ್ವರಂಗ ಎಂದು ಕರೆಯುವರು. ನಂತರದ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವರು. ಬಹುಶಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲ ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು. ಭಾಗವತರು ವಾದ್ಯಗಾರರೊಡನೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎತ್ತರವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ,

೧. ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ	೨. ಅಜಾಮಿಳನ ಚರಿತ್ರೆ	೩. ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ
೪. ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ	೫. ಉಂಗುರ ಸಂಧಿ	೬. ಸೇತುಬಂಧನ
೭. ಕುಂಭಕರ್ಣಾದಿ ಕಾಳಗ	೮. ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ	೯. ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ
೧೦. ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ	೧೧. ಅಹಲ್ಯಾ ಪರಿಣಯ	೧೨. ಐರಾವತಿ
೧೩. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ	೧೪. ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆ	೧೫. ಶಂಕರ ವಿಜಯ
೧೬. ಚಿತ್ರಾಕ್ಷಿ ಕಲ್ಯಾಣ	೧೭. ಸುಕನ್ಯಾ ಪರಿಣಯ	೧೮. ರಾಮವಿಜಯ
೧೯. ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ	೨೦. ಪದ್ಮಾಕ್ಷಿ ಕಲ್ಯಾಣ	೨೧. ಧರ್ಮಪಾಲ ಚರಿತ್ರೆ

೨೨. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ೨೩. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ ೨೪. ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ

೨೫. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ೨೬. ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ ೨೭. ರಾಜಸೂಯ

೨೮. ತಾಮ್ರಧ್ವಜ ಕಾಳಗ ೨೯. ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕಥೆ ೩೦. ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ

೩೧. ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ ೩೨. ರತ್ನಾವತೀ ಕಲ್ಯಾಣ ೩೩. ಶಶಿಪ್ರಭಾ ಪರಿಣಯ

೩೪. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ ೩೫. ಶನಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ೩೬. ವಿದ್ಯುನ್ಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣ

೩೭. ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ ೩೮. ಚಂದ್ರಹಾಸ ಚರಿತ್ರೆ ೩೯. ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ

೪೦. ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ ೪೧. ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ ೪೨. ಧ್ರುವ ಚರಿತ್ರೆ

೪೩. ಬಕಾಸುರವಧೆ ೪೪. ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ ೪೫. ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ

೪೬. ಪಂಚವಟಿ ೪೭. ಸೀತಾಕಲ್ಯಾಣ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಶ್ರೀಧರ ಮೂರ್ತಿ ಮ., ೬೪ ಕಲೆಗಳು, ಪೀಠಿಕೆ, ಪುಟ ೩

೨. ಅದೇ, ಪೀಠಿಕೆ, ಪುಟ ೩

೩. ಮಾಲಿನಿಮಲ್ಯ ಬಿ. (ಸಂ) ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಲೇಖನಗಳು, ಪುಟ ೩೯

೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೦

೫. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಎಚ್.ಎಸ್. ನಾಗರಾಳ (ಸಂ) ಸಾಲಿ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಕೃತ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಬಯಲಾಟ), ಪುಟ ೨

೬. ಅದೇ, ಉದ್ಧೃತ, ಪುಟ ೨

೭. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಪುಟ ೩೮೫

೮. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಎಚ್.ಎಸ್.ನಾಗರಾಳ (ಸಂ) ಸಾಲಿ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಕೃತ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಬಯಲಾಟ) ಪುಟ ೨

೯. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪುಟ ೧೬

೧೦. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೮

೧೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮

೧೨. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಎಸ್.ನಾಗರಾಳ (ಸಂ) ಸಾಲಿ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಕೃತ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಬಯಲಾಟ) ಪುಟ ೨

೧೩. ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಮಾಹಿತಿ

೧೪. ಇದಕ್ಕೆ 'ಉಪ್ಪಂಗ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೋಡಿ- ಹಿ.ಶಿ.ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ, ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೪

೧೫. ನೋಡಿ- ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೩೭

೧೬. ವಿರಳವಾಗಿ ಮುಖವೀಣೆಯ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಇದರ ಬಹುಪಾಲು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

೧೭. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೯೧

೧೮. ನೋಡಿ- ಅದೇ ಪುಟ ೯೧-೯೪

೧೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೪೭

೨೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೬

೨೧. ನೋಡಿ- ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೮೩

೨೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೮೫

೨೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೮೫

೨೪. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೪೫

೨೫. ನೋಡಿ- ಉದ್ಧೃತ ಸಣ್ಣಾಟದ ಸ್ವರೂಪ, ಪುಟ ೨

೨೬. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ. ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೮೮

೨೭. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೪೯

೨೮. ವೃಷಬೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಂ.ಎಸ್., ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಸಂಪುಟ-೧೪, ಪುಟ ೮೪

೨೯. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೪೯

೩೦. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೨೬

೩೧. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೫೫

೩೨. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೨೮೮

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಸಂಗೀತದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ

ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಸಂಗೀತದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಹುಟ್ಟಿ ಮಾನವನ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸಂಗೀತವು ಆತನ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಬೆಸೆದ ಅನನ್ಯ ಬಂಧ. ಮಾನವ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಸುಖ-ದುಃಖ, ಬೇಸರ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡನು. ಈ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವು ಆತನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ರಸಾನುಭವದ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ, ವಿವಿಧ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತುಹೋಗುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಗಾಧವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಅವಿರತ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಜಕ್ಕೂ ಶ್ಲಾಘನೀಯ.

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಮೂಲಾಧಾರವಾದರೂ ಸಂಗೀತವು ಮಾನವನ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಪರಿಪಾಕಗೊಂಡು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಕಲೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಹಿಂದು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ದೇವ-ದೇವತೆಯರು ಸಂಗೀತದ ಅಪರಾವತಾರವೇ ಆಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೀಣಾಪಾಣಿ ಶಾರದೆ, ವೇಣುಗಾನಲೋಲ ಕೃಷ್ಣ, ಢಮರುಗಧಾರಿ ಶಿವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಯಕರಾದ ತುಂಬುರು, ನಾರದ ಮುನಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು, ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರೇ ಅವರೆನ್ನುವಂತೆ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳಾದ ವೇದ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಹೇಳಿಕೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

"ಆದಿವಿಷ್ಣು ತನ್ನ ಮಗನಾದ ಬ್ರಹ್ಮದೇವನಿಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಿದನು. ಅನಂತರ ಬ್ರಹ್ಮನು ಈ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಶಿವನಿಗೂ, ವೀಣಾಪುಸ್ತಕಪಾಣಿ ಸರಸ್ವತಿಗೂ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟನು. ಸರಸ್ವತಿಯು ನಾರದನಿಗೂ ಈ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಿದಳು. ನಾರದ ಮುನಿಯಿಂದ ತುಂಬುರು, ಗಂಧರ್ವರು, ಯಕ್ಷ, ಕಿನ್ನರರು ಹಾಗೂ ಅಪ್ಸರೆಯರಿಗೆ ಈ ವಿದ್ಯೆ ಲಭಿಸಿತು. ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದಿಂದ ಭರತ, ಹನುಮಾನ್, ನಾರದ ಮುಂತಾದ ಋಷಿಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರಾರ್ಥವಾಗಿ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವತರಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ."[೧]

"ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಸಂಗೀತದ ಹುಟ್ಟು 'ಓಂ', 'ಓಂ', 'ಓಂ' ನಾದದ ಗರ್ಭದಿಂದಾಯಿತು. 'ಓಂ' ಈ ಶಬ್ದ ಅ, ಉ, ಮ ಈ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳು

ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. 'ಅ' ಉತ್ಪತ್ತಿ ಶಕ್ತಿ ದ್ಯೋತಕನಾದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾದ ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನೂ, 'ಉ'ಧಾರಣ, ಪಾಲನ, ರಕ್ಷಣ ಅಂದರೆ ಸ್ಥಿತಿ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕನಾದ ವಿಷ್ಣುವನ್ನು, 'ಮ', ಲಯಶಕ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕನಾದ ಶಿವನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವೇ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿ ಸ್ವರೂಪ ಪರಮೇಶ್ವರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಓಂ' ವೇದದ ಬೀಜಮಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಏಕಮಾತ್ರ ಓಂಕಾರ ಸ್ವರದ ಅಂತರ್ ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ."[೨]

"ಶ್ರೀ ಟಿ.ವಿ.ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಇವರು ತಮ್ಮ 'ಸ್ಟಡೀಸ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆದಿಮಾನವನ ಮನೋಭಾವಗಳು ನೈಸರ್ಗಿಕ, ಸುಖಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ದುಃಖಪೂರ್ಣ ಅನುಭವದ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾನವನಿಗೆ ಆನಂದವಾದಾಗ ಉಚ್ಚ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಗುತ್ತಿದ್ದನು. ದುಃಖವಾದಾಗ ಅವನ 'ರೋದನ'ದ ಧ್ವನಿ ನೀಚವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪಶು ಪಕ್ಷಿಗಳ ರೋದನ, ದುಂಬಿಯ ಝೇಂಕಾರ, ಧನುಸ್ಸಿನ ಠೇಂಕಾರ, ಬಿದಿರು ವನದಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಯ ಚಲನದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವಡಗಿದೆ."[೩]

"ಮಾನವನು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಶಕ್ತನಾದಂದಿನಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತವು ಉದಯಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಸಂಕೋಲೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಸಾಗಿಬಂದಿರುವ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವೆನ್ನಬಹುದು."[೪]

"ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನವಾದದ್ದು, ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭ ಎಲ್ಲಿಂದ, ಹೇಗೆ, ಯಾವಾಗ, ಆಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಜಗತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಾಗಲೇ ಸಂಗೀತದ ಉದಯವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು."[೫]

"Music is born of nature and has been essentially an integral part of life from the very bigining of the creation, and developed with the growth of civilization."[೬]

ಮಾನವನಿಗೂ ಮೊದಲು ಸಂಗೀತವಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೂ, ಕಲೆಗೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸ್ವರೂಪಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಲೆಯು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾದ ಹರಿಯುವ ನೀರು, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಕೂಗು-ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಾನವ ಹಾಡಲು ಕಲಿತನು. ಮೊದಮೊದಲು ಬರಿಯ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ನಂತರ ನಾದದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದನು.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮಾನವ ಧ್ವನಿ, ಭಾಷೆ, ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಕಲಿತದ್ದು, ಮುಂದೆ ಅದು ಆತನ ಜೀವನದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಆದಿಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತವು ಹಾಡು ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. "ಆದಿಮಾನವರ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಶಿಲಾಯುಧಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಿಮಸಾರಂಗದ ಕೊಂಬಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ವಾದ್ಯವೂ ದೊರೆತಿದೆ.

ಇದು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲಿನಂತಿದ್ದು, ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೫೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೂ ದೊರೆತಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ೭ ಜನ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೊರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು, ಅವರಲ್ಲಿ ೩ ಜನ ಕೊಳಲಿನಂತಹ ವಾದ್ಯವನ್ನು, ಇಬ್ಬರು ತಂತಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನುಳಿದ ಈರ್ವರು ಇವರಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಕೈಯಿಂದ ತಾಳವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚಿತ್ರವು ಈಜಿಪ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದೆ"[೨]

ಈಜಿಪ್ಟಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮೂಲವೆಂದೂ, ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಈಜಿಪ್ಟಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನಿತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಹ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಕ್ರಿ.ಪೂ.೩೦೦೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಈಜಿಪ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನಿತ್ತಿತೆಂದು ಅವರ (ಇಜಿಪ್ಟಿಯನ್ನರ) ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯ ಸಿಂಧೂನದಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವಾಗಿದೆ."[೪]

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ- ಮನಸ್ಸಂತೋಷ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಅದರ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. "ಭರತ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಆರ್ಯರು ದೇವರನ್ನು 'ಋಕ್' ಎಂಬ ಸ್ತೋತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸ್ತುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿದರೆ ದೇವರು ಕ್ಷಿಪ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತಿಪಡುವನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡರು. ಹೀಗೆ ಅವರು ಋಕ್‌ಗಳನ್ನು ತಾಳಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ದೇವರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಸಾಮವೇದವು ಹೀಗೆ ಉತ್ಪನ್ನವಾಯಿತು. ಭಾರತದ ಸಂಗೀತವು ಹೀಗೆ ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತು."[೬]

"ಮಾನವ ಜ್ಞಾನವು ವಿಕಾಸವಾದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶೋಧಿಸುವುದು, ಅದರಿಂದಾಗುವ ಸೌಖ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನೋಪಾಯದ ಸೌಕರ್ಯಗಳು ಮೊದಲಿನವು. ಅನಂತರ ಸಮಾಜವು ಸುಖಸಮೃದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳ ಶೋಧ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕೊನೆಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಶೋಧ ಹೀಗೆ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಮಾನವ ಜ್ಞಾನವು ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿವೆ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸಾಧನ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ, ಅವ್ಯಂಗವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ವಿಕಾಸವಾಗುವ ಹಾಗೆಯೂ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಭವದಿಂದಲೂ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದಲೂ ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿದ ಯಾವತ್ತೂ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದೇ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದ್ದವುಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವೃದ್ಧಿಕ್ರಮವನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿ ಬರೆದಿರುವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾರತ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜ್ಞಾನವು ಕಲೆಹಾಕಲ್ಪಟ್ಟು ಅದರ ವಿಷಯಾನುಕ್ರಮದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವುದೇ ವೇದವು. ಭಾರತದ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ

ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದೇ ವೇದವು. ವೇದದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರದಿಂದ ಕಲೆಹಾಕಿದ ಭಾಗಗಳೇ ಸಂಹಿತೆಗಳು. ಸಂಹಿತೆಗಳ ನಂತರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಅರಣ್ಯಕ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಪ್ರಾತಿಶಾಖ್ಯಗಳು- ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಆಧಾರ ಜ್ಞಾನದ ಭಾಂಡಾರವೆನಿಸುವುದು. ಈ ಪ್ರಚಂಡ ಭಾಂಡಾರವನ್ನು ಕಾದಿಡಲಿಕ್ಕೆ ವೇದಾಂಗಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯದ ಸೂತ್ರ ವಾಙ್ಮಯವೂ ವೇದೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಜ್ಞಾನ ಭಾಂಡಾರವು. ಆಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರ ವಾಙ್ಮಯವು. ಈ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು."[೧೦]

"ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ೩೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಬಹು ಪುರಾತನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕೆಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿತ್ತು."[೧೧]

"ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತವು ವೇದ ಮೂಲವಾದುದು. ಅದನ್ನು ವೈದಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರ ಸಾಮಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಡುಗಳೆನ್ನಬಹುದು."[೧೨]

".....ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳ ದನಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದಿಮಾನವ ತನ್ನ ಮೂಲಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ತಾನೇತಾನಾಗಿ ಜನಿಸಿದ ನಾದಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಗುನುಗುನಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಡು, ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಭುವಾದ ಲಯಗಮ್ಯ ಚೇತನ ಶ್ರಾವ್ಯತೆಗೆ ಇಂಬುಗೊಂಡು ಮನಸ್ಸು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದು ಬರುಬರುತ್ತ ಬೃಹದ್ರೂಪತಾಳಿ ಇಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು."[೧೩]

ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಮಾನವ ಅದನ್ನು ಯಥಾರೀತಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಉಗಮಗೊಂಡು, ನಂತರ ಮಾನವನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಸಂಗೀತವೂ ವಿಕಾಸಹೊಂದಿ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇಂದಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಏಕಸ್ವರ, ದ್ವಿಸ್ವರ, ತ್ರಿಸ್ವರ, ಚತುಸ್ವರ ಗಾಯನದಿಂದಾಗಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಯಿತು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಕೂಗನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಾನವ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯಾದ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಸ	-	ಷಡ್ಜ	-	ನವಿಲಿನ ಧ್ವನಿ
ರಿ	-	ಋಷಭ	-	ಜಾತಕ ಪಕ್ಷಿ
ಗ	-	ಗಾಂಧಾರ	-	ಆಡು (ಮೇಕೆ)
ಮ	-	ಮಧ್ಯಮ	-	ಕ್ರೌಂಚ ಪಕ್ಷಿ
ಪ	-	ಪಂಚಮ	-	ಕೋಗಿಲೆ
ದ	-	ಧೈವತ	-	ಕಪ್ಪೆ
ನಿ	-	ನಿಷಾದ	-	ಆನೆ

ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರೆತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದಾಗಿ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. 'ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ವೈದಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತದ ಉಲ್ಲೇಖದೊಂದಿಗೆ ಆರ್ಚಿಕ, ಗಾಥಿಕ, ಸ್ವರಾಂತರ, ಜಾಡವ, ಷಾಡವ, ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂಬ ವೈದಿಕ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಾರದನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ."[೧೫]

ಸಂಗೀತದ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದವು. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ (ಲಕ್ಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಇರುವ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದ ಮೈಲುಗಲ್ಲುಗಳು ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ ಯಾದರೂ, ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.[೧೬]

೧. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲ	-	ಭರತ ಪೂರ್ವ ಕಾಲ
		ಭರತೋತ್ತರ ಕಾಲ
೨. ಮಧ್ಯಯುಗ	-	ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ - ಪೂರ್ವಕಾಲ
		ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ - ಉತ್ತರಕಾಲ
೩. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲ	-	ತ್ಯಾಗರಾಜರು - ಪೂರ್ವಕಾಲ
		ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕಾಲ
		ಉತ್ತರ ಕಾಲ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲವನ್ನು ವೇದಪುರಾಣಗಳ ನಂತರದ ಕಾಲದಿಂದ ಮತಂಗನವರೆಗಿನ ಕಾಲವೆಂದು (ಕ್ರಿ.ಪೂ.ದಿಂದ ಸು. ೮ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ) ಮಧ್ಯಯುಗವನ್ನು ಮತಂಗನಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾಲವೆಂದೂ (೮ ರಿಂದ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ), ಆಧುನಿಕ ಕಾಲವನ್ನು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾಲದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾಲದವರೆಗೆ (೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಥಮ ಆಚಾರ್ಯನೆನಿಸಿದ 'ಭರತ'ನು ರಚಿಸಿರುವ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವೇ ನಮಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ದೊರಕುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥ. ಭರತನಿಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಕೆಲವರು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಬಗೆಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿದ್ದರೂ ಆ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗದಿರುವ ಕಾರಣವಾಗಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೩೬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದು, ೨೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರಗಳಿವೆ. ೨೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ತತ (ತಂತಿವಾದ್ಯ), ವಿತತ (ಚರ್ಮವಾದ್ಯ), ಅವನದ್ಧ, ಘನ (ಲೋಹದಿಂದ

ಮಾಡಿದ ವಾದ್ಯ), ಸುಕ್ಷಿರ (ಗಾಳಿವಾದ್ಯ) - ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ಮೊದಲು ತತ ಮತ್ತು ಸುಕ್ಷಿರ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವಂತೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನ-ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮಾರ್ಗ ತಾಳಗಳು (ಐದು ಬಗೆಗಳು), ದೇಶೀ ತಾಳಗಳು (ನೂರೊಂದು ತಾಳಗಳು) ಹಾಗೂ ಗಾಯಕನ ಗುಣಗಳ ಬಗೆಗೂ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮತಂಗನು ತನ್ನ 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ರಾಗ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ರಾಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳು

೧. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ - ಭರತ

೨. ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷ - ನಾರದ - ಸು. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನ

೩. ಬೃಹದ್ದೇಶೀ ಮತಂಗ - ಸು. ೫-೭ನೆಯ ಶತಮಾನ

೪. ಸಂಗೀತ ಮೇರು - ಕೋಹಲ - ಸು. ೫-೭ನೆಯ ಶತಮಾನ

೨. ಮಧ್ಯಯುಗ

ಈ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ - ಅಭಿನವಗುಪ್ತ - ೧೧ನೇ ಶತಮಾನ

೨. ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ - ಸೋಮೇಶ್ವರ - ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೩೧

೩. ಸಂಗೀತ ಚೂಡಾಮಣಿ - ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ - ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೩೪-೧೧೪೩

೪. ಗೀತಗೋವಿಂದ - ಜಯದೇವ - ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನ

೫. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ - ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ - ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನ

೬. ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರ - ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ - ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನ

೭. ಸಂಗೀತ ಸಾರ - ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನ

೮. ರಾಗ ತರಂಗಿಣಿ - ಲೋಚನ ಕವಿ - ೧೩೭೫-೧೪೦೦ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಾಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ವು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೭ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದು, ಸ್ವರ, ರಾಗ, ಗಾಯಕನ ಗುಣದೋಷಗಳು,

ಪ್ರಬಂಧ ಲಕ್ಷಣ, ತಾಳಲಕ್ಷಣ, ವಾದ್ಯ, ನರ್ತನ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇದು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಭರತ ಮತ್ತು ಈತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದು, ಭರತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಾದನ ಕಲೆಯು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಕಾಸದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಬಹುವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು (೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ-ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು). ಭರತನು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಕುತಪ' ಎಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು 'ವೃಂದ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ವೇದಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯಾ ಮತ್ತು ಅರೇಬಿಯಾ ದೇಶದವರ ಮುತ್ತಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ, ಅವರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಬಂದು ಯಾವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗದೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು 'ದಕ್ಷಿಣಾದಿ' ಅಥವಾ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ' ಪದ್ಧತಿ ಎಂದೂ, ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು 'ಉತ್ತರಾದಿ' ಅಥವಾ 'ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ' ಪದ್ಧತಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನಕ-ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸಂಸ್ಥಾಪನಾಚಾರ್ಯರಾದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ರಚಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾದ 'ಸಂಗೀತ ಸಾರ'ವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಗಳೆಂಬುದರ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಂಧೋಳನವೇ ನಡೆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಇಷ್ಟರವರೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ದಾಸಕೂಟದ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆನಿಸಿದ ನರಹರಿ ತೀರ್ಥರು ಪುರಾಣ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಅರುಹುವ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ನಂತರ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು 'ರಂಗವಿಠಲ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ನೃತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಾರವನ್ನರುಹಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಉಗಾಭೋಗಗಳು, ವೃತ್ತನಾಮಗಳು, ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಹಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ಇವರ ನಂತರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪಿತಾಮಹ'ರೆನಿಸಿದ ಪುರಂದರದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ವಾದಿರಾಜರು ಮುಂತಾದ ದಾಸಶ್ರೇಷ್ಠರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ತತ್ವ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಭಂಡಾರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನಿತ್ತರು.

೩. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲ

ಈ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳು

೧. ರಾಗಮಾಲಾ - ತಾನ್‌ಸೇನ್ - ೧೫೪೯

೨. ಷಡ್ರಾಗ ಚಂದ್ರೋದಯ - ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠ್ಠಲ - ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನ

೩. ಸ್ವರಮೇಳ ಕಳಾನಿಧಿ - ರಾಮಾಮಾತ್ಯ - ೧೫೫೦

೪. ರಾಗವಿಭೋದ- ಸೋಮನಾಥ - ೧೬೦೯

೫. ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣಂ - ದಾಮೋದರ ಮಿಶ್ರ - ೧೬೨೫

೬. ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ - ವೆಂಕಟಮಖಿ - ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನ

೭. ಸಂಗೀತ ಸಾರಿಣಿ - ನಾರಾಯಣ ಕವಿ - ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನ

೮. ಸಂಗೀತ ಪಾರಿಜಾತ - ಅಹೋಬಲ - ೧೬೬೫

೯. ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ - ತುಳಜಾಜಿ ಮಹಾರಾಜ - ೧೭೬೫- ೧೭೮೮

೧೦. ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ - ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ - ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ

ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ಶಿರೋಮಣಿಗಳೆನಿಸಿದ ಮೀರಾಬಾಯಿ, ಸಂತ ಕಬೀರ್ ದಾಸ್, ಸಂತ ತುಳಸೀದಾಸ್, ಸೂರದಾಸ್, ವಲ್ಲಭಾಚಾರ್ಯ, ಹರಿದಾಸ ಗೋಸ್ವಾಮಿಬೈಜು ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲರು ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕರು ಹಾಗೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಸಹ ಆಗಿರುವರು.

೧೭ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಮತ್ತು ೧೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ- ಈ ಒಂದು ಶತಮಾನವು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸುವರ್ಣಯುಗ'ವೆನಿಸಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರತ್ನತ್ರಯರೆನಿಸಿದ ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಪೂರ್ವ ಕೃತಿ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹರಹನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗುರುಗುಹ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಶ್ಯಾಮಕೃಷ್ಣ ಎಂಬ ಅಂಕಿತಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಂತರ ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಸ್.ಎಮ್. ಠಾಕೂರ್ ಅವರು ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಬಗೆಗೆ ೨೦ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯು.ಪಿ.ಅಪ್ಪಾ ತುಳಸಿ ಅವರು ಹಲವು ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. "ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಾ ಸರ್.ಎಸ್.ಎಮ್.ಠಾಕೂರ್ ಅವರು 'ಸಂಗೀತ ಸಾರ ಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು Staff Notationನಲ್ಲಿ ಗೇಯ

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೧೮] "೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಯು.ಪಿ.ಅಪ್ಪಾ ತುಳಸಿ (ಕಾಶೀನಾಥ) ಎನ್ನುವವರು. 'ರಾಗ ಚಂದ್ರಿಕಾ', 'ರಾಗ ಕಲ್ಪದ್ರುಮ', 'ಅಭಿನವ ತಾಳ ಮಂಜರಿ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ."[೧೯]

ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಕಳೆದೊಂದು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಕಡೆಗೇ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು, ಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷ್ಯದಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. ಆದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಲಕ್ಷಣ ಭಾಗದ ಬಗೆಗೂ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಸಂಗೀತದ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಸಂತಸದ ವಿಷಯವೇ ಸರಿ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು

೧. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ - ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾನ್ ವಿ.ರಾಮರತ್ನಂ ಮತ್ತು ವಿ.ಎಸ್. ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ - ೧೯೬೭

೨. ಗಾನಕಲೆ - ರಾಳ್ಳಪಳ್ಳಿ ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ - ೧೯೭೩

೩. ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು - ಎ.ಎಂ.ಪುರಂದರೆ - ೧೯೭೪

೪. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆ - ಬಿ.ಡಿ.ಪಾಠಕ - ೧೯೭೫

೫. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿ - ರಾ.ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ - ೧೯೮೦

೬. ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ - ಭಾಗ-೧ ಮತ್ತು ಭಾಗ-೨, ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ - ೧೯೮೦

೭. ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನಸಾರ - ಬಿ.ಡಿ.ಲಕ್ಷ್ಮಣ್, ಎಂ.ಎ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್-೧೯೮೨

೮. History of Indian Music- Padmabhushan Prof. P.SambaMurthy

೯. ಸಂಗೀತ - ಧ್ವನಿ ವಿಜ್ಞಾನ- ಮೂಲ ಡಾ.ಬಿ.ಸಿ.ದೇವ, ಅನು- ರತ್ನಾ ಶಿವಶಂಕರ್ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಸುಖ-ದುಃಖ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಮಾತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮಾನವನ ಸಹಜಮನೋಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಭಾವನೆಗಳು ಸಕಲರ ಮೇಲೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲವು.

ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕರ್ಣಪರಂಪರೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ, ಒಬ್ಬರಿಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಪಾಠಾಂತರವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಸಂಗೀತವೇ 'ಜನಪದ ಸಂಗೀತ'. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ಮೂಲತಃ ಏಕ ಕರ್ತೃಕವಾಗಿದ್ದು, ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸಮೂಹದೊಳಗೆ ಸೇರಿಹೋಗುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಚನಾಕಾರರ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಲೀ, ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲೀ ಕಾಣಬರದಿದ್ದರೂ ಈ ಸಂಗೀತವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗಾನದಂತೆಯೇ ಹಿತಕರವಾಗಿದ್ದು, ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಅಂಶ ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವೇ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಗಾಯನವು ವಿವಿಧ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿರುವುದು ಸಹ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಜಾನಪದದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಗುಣವೇ ಹೌದು. ಕೆಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಇವುಗಳ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಸಂದೇಶ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವೂ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವದ್ದಾಗಿದ್ದು, ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವರು ಸಹ ಹಾಡಬಹುದಾದ ಸರಳ, ಸುಲಭ ಸಂಗೀತವಿದಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ವಸ್ತು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರ ದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆಡು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಂಗೀತವು ಪ್ರೌಢಮಟ್ಟವನ್ನು ಒತ್ತರಿಸಿ ಆಬಾಲವೃದ್ಧರಾದಿಯಾಗಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಾದಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯಬಹುದಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಸರೆ, ಪೋಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅಂದರೆ ಪ್ರಬುದ್ಧರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆಯದೆಯೇ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು'[೨೦] ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸ್ವತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಸರೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರೆ ಇದು ಪ್ರಬುದ್ಧರ ಪ್ರೌಢಗಾನದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನತನವೆಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ಪೋಷಣೆಗೆ ಯಾವ ರಾಜಾಶ್ರಯ ವನ್ನು ಬೇಡುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮ್ಯಜೀವಿಗಳ ಸ್ವಯಂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ, ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಕಲೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ನಿತ್ಯನೂತನವಾಗಿ ಹೊಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೂಡ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶ. ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವಾಗ 'ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಹೊಮ್ಮಿದ ಶರೀರ ಅವುಗಳದ್ದು'[೨೧] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸಮೂಹದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಂ.ವಿ.ರತ್ನ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, 'ಸಂಚಾರಗಳು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸರಳ ರೀತಿಯ ರಾಗಸಂಚಾರ, ಲಯಬದ್ಧತೆ ಇದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ''[೨೨] ಎಂಬುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಗಾಯಕರು ತಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ, ಸರಳವಾದ ರಾಗ, ಲಯಗಳೊಡಗೂಡಿ ಹಾಡುವರೆಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

''ಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ಭಾಗದ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ಮಾತು. ಸ್ಪೈನಿನ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಭಾರತದ ಜನ ತಲೆದೂಗುವುದು, ಭಾರತದ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಅಮೆರಿಕನ್ನರ ಮನಮುಟ್ಟುವುದು- ಮುಂತಾದ ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವು ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸಿರುವುದೇ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಈ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಗೆ, ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ದನಿಗಳಿಗಿರುವ ನಿಯಮ ದೂರವಾದ ಮೂಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ 'ಸ್ಪಂದನವೇ ಕಾರಣ''[೨೪] ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸರಳತೆಯೇ ಇದರ ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

''ರೈತನು ಹೊಲಗದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದು, ದಣಿದು ಒಂದೆಡೆ ಕುಳಿತಾಗ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಬರುವ ಆಲಾಪನೆಯೇ ಇಂದಿನ ಮನಮೋಹಕ ಮಧುರರಾಗ ಧಾಟಿಯ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ''[೨೪]

''ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಗತಿಯು ಆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆ ಹಳ್ಳಿಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೈಗನ್ನಡಿಯೇ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಂದೊಬ್ಬರಿಗೆ ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರ ಜೀವನ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಈ ಹಾಡುಗಳೇ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು. ಈ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ ಭೂಮಿತಾಯಿ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿರುವುದು ಕಾಯಕ. ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳಿಗೆ ದೈನಂದಿನ ಶ್ರಮದಿಂದುಂಟಾಗುವ ಬಳಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ, ಚೈತನ್ಯವನ್ನೀಯುವ ಸಂಜೀವಿನಿಯೇ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ''[೨೫] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಬೇಸರ, ಕಾಯಕದ ಶ್ರಮ - ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರುವಂತೆ ರಾಗ-ತಾಳ-ಸ್ವರ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಯಾವ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಏಕರೂಪತೆ ಮತ್ತು ದೃಢತೆಗಳು ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಕರ್ಣಪರಂಪರೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದು, ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಳಗಾಗದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಮತ್ತು ದೃಢತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸಿದಾಗ, ಇದು ಜನಪದ ಸಂಗೀತವೇ, ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಇತರ ಸಂಗೀತಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಗುಣ ಇದರದ್ದಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಹಾಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಲಘು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗುತ್ತಿದ್ದವು, ಇಲ್ಲವೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತದ ಸವಾಲನ್ನೆದುರಿಸಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ರೀತಿ ಆಗದೇ ಇರುವ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿಯೂ, ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವೂ ಆಗಿದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತವು ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದು (ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಭಾಷೆ, ಭಾಷೆಯಿಂದ ಶಬ್ದ- ಈ ರೀತಿ) ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಸಂಗೀತಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತವೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಗಂಧರ್ವಗಾನ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ದೇಶೀ ಸಂಗೀತವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಜನಮನದ ಸ್ವತ್ತಾಗಿ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಎನಿಸಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿಲುಕದೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹದಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಕೆಲವೇ ಜನರ ಸ್ವತ್ತಾಯಿತು. ಮೊದಲು ಏಕಸ್ವರ, ನಂತರ ದ್ವಿಸ್ವರ, ತ್ರಿಸ್ವರ, ಚತುಸ್ವರ, ಔಡವ (ಐದು ಸ್ವರಗಳು), ಷಾಡವ (ಆರು ಸ್ವರಗಳು) ಮತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣ (ಏಳು ಸ್ವರಗಳು) ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಲಾಯಿತು.

ಸಂಗೀತದ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಬೆಳೆದುಬಂದು ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯ, ಸ್ವರ, ವಾದ್ಯ, ಗಾಯಕ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಇವು ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸಾಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವವೆನಿಸಿದವು.

ವೇದಗಳ ಕಾಲದಿಂದ ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ೧೩ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ (ದಕ್ಷಿಣಾದಿ) ಹಾಗೂ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತ(ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ)ಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು, ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು.

೧೫ ಮತ್ತು ೧೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಂತರಿಂದ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಮೆರೆಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರೆದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇಂದು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳೊಡನೆ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ಜನಮನವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಲಕ್ಷಣವೂ ಬೆಳೆದುಬಂದು, ಇದನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಂಗೀತವು ಹಲವಾರು ಪ್ರಭೇದಗಳೊಡನೆ ಅಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಲಘು ಸಂಗೀತ, ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಸಿನೆಮಾ ಸಂಗೀತ - ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತದ ಹರಹು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ 'ಆಳ'ದ ಕಡೆಗೂ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಪ್ರೊ.ಬಿ.ಡಿ.ಪಾಠಕ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆ, ಪುಟ ೧

೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೧

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೩

೪. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ - ೧, ಪುಟ ೧೫

೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೫

೬. S.Bandyopadhyay- Musical Instruments of India, P.No. 05

೭. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ - ೧, ಪುಟ ೧೯

೮. ಬಿ.ಡಿ.ಪಾಠಕ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆ, ಪುಟ ೫

೯. ಕೆ.ಪಿ.ಮುತ್ತಣ್ಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೨

೧೦. ಕಿನ್ನರಿ ವಿದ್ವಾನ್ ಶ್ರೀ ಹುಲಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೂ ದಾಸಕೂಟವು ಅರ್ಥಾತ್ ಭಾರತೀಯ ಆರ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವು, ಪುಟ ೪

೧೧. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ-೧, ಪುಟ ೧೫

೧೨. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಶಾಸ್ತ್ರಿ (ಸಂ) ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ, ಸಂಪುಟ-೧, ಪುಟ ೧

೧೩. ಎಲ್.ಜಿ.ಸುಮಿತ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ (ಅಪ್ರಕಟಿತ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ) ಪುಟ ೩೫-೩೬

೧೪. ನೋಡಿ- ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ, ಉದ್ಧೃತ-ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೭

೧೫. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ-೧, ಪುಟ ೨೫

೧೬. Sambamurthy P., South Indian Music, 1994

೧೭. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ-೧, ಪುಟ ೪೦

೧೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೪

೧೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೪

೨೦. ಸುಮಿತ್ರ ಎಲ್.ಜಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಪುಟ ೩೩

೨೧. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪುಟ ೧೫

೨೨. ಹಬ್ಬಲಿ ಅವರ ರಸಬಳ್ಳಿ (ಲೇ) ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೧೫೫

೨೩. ಸುಮಿತ್ರ ಎಲ್.ಜಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಪುಟ ೩೩

೨೪. ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ. (ಸಂ), ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಪುಟ ೧೦೬

೨೫. ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ-೨, ಪುಟ ೧೯೫

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ

ರಾಗ

ರಸ

ತಾಳ

ವಾದ್ಯ

ಕುಣಿತ

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ

'ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ಯಂ ಚ ತಯ್ರಂ ಸಂಗೀತ ಮುಚ್ಯತೇ'

ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿ ಸಂಗೀತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.[1] ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದರೂ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯು ಇಂದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಡನೆ ಮೆರೆದಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಾದ್ಯವು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದರೆ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ -ಈ ಎರಡೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ(ಕುಣಿತ)ವು ಯಾವ ರೀತಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ದೇಶೀ (ಜನಪದ) ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಕಾಲಾ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ) ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಜನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರ ಸಂಗಮ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜನಪದವೂ ಅಲ್ಲದ, ಶಿಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯೆನಿಸಿದೆ. ಆದರೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ.

"ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ದೇಶ-ಕಾಲ ಭೇದಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ದಾಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಆ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು 'ನಖಚಿತ್ರ'ವನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸರ ಹಸೆಯ ಹಾಡುಗಳು, ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಜನೆ, ಲಾವಣಿಗಳು, ಹರಿದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು, ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯವೇ ಆದರೂ ಅವನ್ನು ಹಾಡುವ ದಾಟಿ ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುವುದು. ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿನ ಸಾರೂಪ್ಯ, ಸಂವಾದಿತ್ವ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ"[2] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಧಾಟಿ-ಲಯವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೇಳಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "ಉಚ್ಚ

ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು, ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸದೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ (ಅದರಲ್ಲೂ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ) ಸಂಚರಿಸುವುದು, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಎಳೆತ, ಒಂದೇ ಹಾಡನ್ನು ಗತಿಭೇದದಿಂದ ಹಾಡುವುದು (ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ) ಚಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳಂತಹ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಂತಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತವೆ.''[೩] ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಿವು. ಆದರೆ ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮುಖವೀಣೆ, ಡಪ್ಪು- ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳು ಸಹ ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ ಶೃತಿ, ಲಯದ ಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ''ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಷ್ಟೇ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಂಗೀತದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾರದು. ಅಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗವೇ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಮರ್ಥ ರೀತಿಯಿಂದ ಇರಲಾರದು. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ನಾದ ಬೇಸರಕ್ಕೂ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತಾನೇ ವರ್ಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ! ಇಂಥ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥ ರೀತಿಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಮಾತಿಗಿಂತಲೂ ಸಂಗೀತ ಭಾವದ ಏರಿಳಿತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬಲ್ಲದು; ಕೋಪ, ದುಃಖ, ಕರುಣ, ವಿಸ್ಮಯ, ರೌದ್ರ, ಆವೇಶ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಗೀತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು........ ಸಂಗೀತ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.''[೪]

''ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೀವಾಳ.''[೫]

''ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ. ಹಾಡಿರಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಲಯಬದ್ಧ, ಶ್ರುತಿಬದ್ಧ. ಆದುದರಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಎಂತಹ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿದ್ದರೂ ಕಾಣುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.''[೬]

''ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ (ದೊಡ್ಡಾಟ), ಸಣ್ಣಾಟ (ಡಪ್ಪಿನಾಟ) ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಇವು ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ.''[೭]

''ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೇ ಮುಖ್ಯ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಆಟವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಸುಮಾರು ಏಳೆಂಟು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಎಲ್ಲಾ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಂದ ನಂತರ ಬಹುತೇಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿವೆ.''[೮]

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತವೇ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ಕುಣಿತಗಳಿದ್ದರೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಮೆರುಗು. ಅದರಲ್ಲೂ ಮದ್ದಳೆ ಏಟಿಗೆ, ಕುಣಿತದ ಗತ್ತಿಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಏರ್ಪಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಸಂಗೀತ ಅನ್ನುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಜೀವನಾಡಿಯೇ ಹೌದು."[೯]

ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರ ಎಂಥದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ರಾಗ, ರಸ, ತಾಳ, ಜೊತೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ರಾಗ

ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಧಾಟಿ, ಮಟ್ಟುಗಳೇ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ರಾಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

> "ಯೋಸೌ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷಸ್ತು ಸ್ವರವರ್ಣ ವಿಭೂಷಿತಃ |
> ರಂಜಕೋ ಜನಚಿತ್ತಾನಂ ಸ ಚ ರಾಗ ಉದಾಹೃತಃ "||
>
> -ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ

ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಧ್ವನಿಯು ಸ್ವರದಿಂದಲೂ ವರ್ಣ (ಗಾನಕ್ರಿಯೆ)ದಿಂದಲೂ ಸಿಂಗಾರಗೊಂಡು ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ರಾಗವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ.[೧೦]

"ಯಾವ ಸ್ವರಗಳು ವರ್ಣಕ್ರಮದಿಂದಲೂ ಗಮಕದಿಂದಲೂ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಾವತರಂಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲವೋ ಅಂತಹಾ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ರಾಗವೆಂಬ ಹೆಸರು. ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಂಜನ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳು ಹಲವಾರು ಇರುವಾಗ ಅವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವವುಗಳಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ರಾಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಹತ್ತಾರು ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲದು. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದರೂ ಅವು ಅಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಸಿಡಿದು ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ."[೧೧] ರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಬಹಳ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರವೆಂಬುದಾಗಿ ಇದರಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಕ-ಜನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗಗಳೇ ಜನಪದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ 'ರಾಗ'ವು ಜನಕ-ಜನ್ಯಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆರೋಹಣ ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿರುವ ಜನಕ ರಾಗಗಳನ್ನು[೧೨] ಮೇಳಕರ್ತ ಹಾಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

೧. ಔಡವ[೧೩] (ಆರೋಹಣ ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೨. ಷಾಡವ[೧೪] (ಆರೋಹಣ ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೩. ಸಂಪೂರ್ಣ[೧೫] (ಆರೋಹಣ ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೪. ಔಡವ-ಸಂಪೂರ್ಣ[೧೬] (ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಐದು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೫. ಷಾಡವ-ಸಂಪೂರ್ಣ[೧೭] (ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಆರು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೬. ಔಡವ ಷಾಡವ[೧೮] (ಆರೋಹಣ ಐದು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೭. ಷಾಡವ-ಔಡವ[೧೯] (ಆರೋಹಣ ಆರು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೮. ಸಂಪೂರ್ಣ-ಷಾಡವ[೨೦] (ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೯. ಸಂಪೂರ್ಣ-ಔಡವ[೨೧] (ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಮತ್ತು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ)

೧೦. ವಕ್ರ[೨೨] (ಆರೋಹಣ ಅಥವಾ ಅವರೋಹಣ ಅಥವಾ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರದೆ ವಕ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ)

೧೧. ಭಾಷಾಂಗ[೨೩] (ತನ್ನ ಜನಕ ರಾಗದ ಸ್ವರದ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಜನಕ ರಾಗದ ಸ್ವರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ)

ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುತೇಕ ರಾಗಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

“ ‘ರಾಗ’ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಉಪಯೋಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ‘ಜಾತಿ’ ಎಂಬ ಪದವು ‘ರಾಗ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ‘ಧಾಟಿ’ ಅಥವಾ ‘ಮಟ್ಟು’ ಎಂಬ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ‘ಧಾಟಿ’ ಎಂದರೆ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಎಂದರ್ಥ. ಹಲವಾರು ಹಾಡುಗಳ ತಲೆಬರಹದಲ್ಲಿ ರಾಗ ಎಂಬ ಪದದ ಬದಲಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಲನ್ನು ಬರೆದು ಎಂಬಂತೆ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಎಂದರೆ, ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದಂತೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಧಾಟಿಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ನಾವು ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ರೀತಿಗಳನ್ನೂ, ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮಟ್ಟುಗಳು ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವುಗಳು.”[೨೪]

“ಮೊದಲು ಮಾತು, ಬಳಿಕ ಧಾತು; ಮೊದಲು ಹೆಜ್ಜೆ, ಬಳಿಕ ಗೆಜ್ಜೆ; ಮೊದಲು ಗೀತೆ, ಬಳಿಕ ಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ”[೨೫] ಅದರಿಂದ ಜನಪದ ಧಾಟಿ, ಮಟ್ಟುಗಳೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಕ್ಕೆ ಬುನಾದಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾಟಿ, ಮಟ್ಟು, ರಾಗ ಎಂಬಂತೆ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟತೆಯ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಧಾಟಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ವಿಪುಲ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಮೂಲತಃ ಯಾವ ರಾಗದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ. ಇದು ದೇಶೀ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬದಲಾವಣೆ ಎಂಬುದು ಕಲೆಯ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವಾದುದರಿಂದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಹಾಡುಗಳು ರಾಗದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅದೇ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯ್ತು. ನಂತರ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ (ಉ. ಕರ್ನಾಟಕ) ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳೂ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ರಾಗಗಳು ಇಂತಿವೆ.

ನಾಟಿ	ಸಾರಂಗತೋಡಿ
ಮೋಹನ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯ
ಕಾಂಭೋದಿ (ಕಾಂಭೋಜಿ)	ಶಂಕರಾಭರಣ
ಯರಕಲ ಕಾಂಭೋಜಿ	ಪುನ್ನಾಗ
ಕುಂಭ ಕಾಂಭೋಜಿ	ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ
ತೋಡಿ	ಪಂತುವರಾಳಿ
ತೋಡಿ ಗೌಳ (ಗೌಳ ತೋಡಿ)	ವರಾಳಿ
ತೋಡಿ ಢವಳಾರ	ಮುಖಾರಿ
ತೋಡಿ ಪುನ್ನಾಗ	ರೇಗುಪ್ತಿ
ಗೌಳ	ಸಾವೇರಿ
ಗೌಳ ನೀಲಾಂಬರಿ	ಅಠಾಣ
ಗೌಳ ಕೇತಾರ (ಕೇತಾರ ಗೌಳ)	ಆರಭಿ
ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆಹೇರಿ
ಕಲ್ಯಾಣಿ ಗೌಳ	ಬಿಲಹರಿ
ಕಲ್ಯಾಣಿ ಯಮನ್	ಬೇಹಾಗು
ಆದಿ ಭೈರವಿ	ಬೇಗಡೆ
ಭೈರವಿ	ಕಾಫಿ
ಭೈರವಿ ಆನಂದ (ಆನಂದ ಭೈರವಿ)	ಖಮಾಚು
ಭೈರವಿ ವಸಂತ (ವಸಂತ ಭೈರವಿ)	ಧನ್ಯಾಸಿ
ಭೈರವಿ ಸಾರಂಗ (ಸಾರಂಗ ಭೈರವಿ)	ಧನಾಶ್ರಿ

ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ಕಾನಡ
ವಸಂತ	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ
ನೀಲಾಂಬರಿ	ಸುರುಟಿ
ಸಾರಂಗ (ಸಾಳಂಗ)	ದೇಶಿ
ಘೂರ್ಜರಿ	ಶುದ್ಧದೇಶಿ
ಭೂಪಾಳಿ	ನೇಪಾಳಿ
ಮಾರವಿ	ಪಹಾಡಿ
ಅಖಂಡ ಮಾರವಿ	ನವರೋಜು
ತುಜಾವಂತು	ವೃಂದಾವನ
ದ್ವಿಜಾವಂತಿ	ಪೂರ್ವಿ
ಶೃಂಗಾರ	ಹುಸೇನಿ
ಮಾಧವಿ	ಜಹಜು
ಮಧುಮಾಧವಿ	ಫರಜು
ಭೋಗ	ಹರಾಜು
ಪಂಚಾಗತಿ	ಜಂಗಲ್
ಗೋಪನಿತೆ	ಸವಾಲು
ಶಂಕರಾಭರಣ ಪಂಜಾಗತಿ	ಜಂಗಲ್ ಸವಾಯ್
ನವರಸ ಆರ್ಯ	ಸವಾಯ್
ಹೂವು	ತಿಲ್ಲಾನ
ಕನ್ನಡಿ	ಟುಮರಿ
ದಿವಾಳಿ	ಮಾಲವಿ
ಆನಂದ ನೀಲಾಂಬರಿ	ಕಾಂತಾರವ
ವಸಂತ ನೀಲಾಂಬರಿ	ಕೋರೆ
ಚರಿತೆ	ಮೆಚ್ಚು
ಕೇದಾರ	ಗೌಳ
ಜುಜೋಟಿ	ಮೆಚ್ಚು ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯ
ಘಂಟಾರವ	ಮೇಚಾಳಿ

ದುರ್ಘರಿ	ಢವಳಾರ
ಮುರಜ	ಘಂಟಾರವ
ಹರಡಿ	ಕೊರವಿ
ಚರಿತೆ	ಪುನುಗು ಜವ್ವಾಜಿ
ಛಂದೋಕ್ತಿ	ಲಾವಣಿ
ವೃಂದಾರಕ	ಸಾಂಗತ್ಯ
ದರ್ಬಾರ	ಷಟ್ಪದಿ
ಸೂರು	ಭೋಗ
ಅಠಾಣ	ಶ್ರೀರಾಗ
ಶಹಾನ್[೨೬]	

ಅದೇ ರೀತಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಳೆಯ ಓಲೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ೩೨ ರಾಗಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ನಾಟಿ	ಮೋಹನ
ಭೈರವಿ	ಆಂಧೋಳಿ
ಘಂಟಾರವ	ನವರೋಜು
ಕಾಂಭೋಜಿ	ಗೌಳ ಮಲಹರಿ
ಶಂಕರಾಭರಣ	ಸಾವೇರಿ
ತೋಡಿ	ಕುರಂಜಿ
ಎರುಕಲ ಕಾಂಭೋಜಿ	ಆನಂದ ಭೈರವಿ
ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯ	ನೀಲಾಂಬರಿ
ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಮಾರವಿ
ಪಂತುವರಾಳಿ	ಆಹರಿ (ಆಹೇರಿ)
ಗೌಳಿ ಪಂತು	ಮಧ್ಯಮಾವತಿ
ಕಾಪಿ	ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ
ವರಾಳಿ	ದ್ವಿಜಾವಂತಿ
ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ	ಘರಜು
ಕೇದಾರಗೌಳ	ಬೇಗಡೆ
ರೇಗುಪ್ತಿ	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ[೨೭]

ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಸಂಗ್ರಹದ ಸುಮಾರು ೨೬ ರಾಗಗಳು ಮೊದಲನೇ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಸಂಗ್ರಹದ ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ ರಾಗವು ಮೊದಲ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಸಾರಂಗ (ಸಾಳಂಗ) ಮತ್ತು ವೃಂದಾವನ ಎಂಬೆರಡು ರಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಕುರಂಜಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಕೊರವಿ' ಎಂಬ ರಾಗದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ, ಅದು ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಕುರಂಜಿ ಎಂಬಂತಿದ್ದುದು ತಿಳಿಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ 'ಕೊರವಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೇ ಕೊರವಂಜಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಕುರಂಜಿ"[೫೮] ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಗೌಳಿಪಂತು, ಗೌಳ ಮಲಹರಿ ರಾಗಗಳು ಮೊದಲ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗೌಳಿಪಂತುರಾಗ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಗೌಳ ಮಲಹರಿ ರಾಗವು ಇಲ್ಲಿ ಗೌಳ[೫೯] ಮಲಹರಿ[೬೦] ಎಂಬಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯದ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ರಾಗವು ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳೊಡನೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತೋಡಿ, ಭೈರವಿ[೬೧] ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳು ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತವೆ.[೬೨] ಆದರೆ, ರಾಗವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

'ಸುಗನ್ನಡ' ಗ್ರಂಥಾಲಯ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
049047

ರಸ

ರಸವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರುಚಿ, ಸಾರ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವುಂಟಾಗಿ ಅದರಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ರಸ ಭಾವಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

"ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" ಅಂದರೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[೬೩] ಯಾವುದು ಆಸ್ವಾದ್ಯತೇ ಅಂದರೆ ರುಚಿಸಲ್ಪಡುವುದೋ ಅದು ರಸ ಎಂದು ಭರತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[೬೪] ಭರತನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು.[೬೫] ಸಂಗೀತವು ರಸಗಳ ಭಾಷೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಸಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೋಹನವು ವೀರರಸವನ್ನೂ, ತೋಡಿಯು ಕರುಣೆಯನ್ನೂ, ನೀಲಾಂಬರಿಯು ಶೋಕವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಷಡ್ಜವೇ ಮೊದಲಾದ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ರಸಗಳು ಒಂಭತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ 'ನವ'ರಸಗಳೆನ್ನುವರು. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಭೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ ಮತ್ತು ಶಾಂತರಸಗಳು. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ರಸಗಳ

ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದ್ದು, ಶಾಂತರಸವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ನವರಸಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರತಿ,[೩೬] ಹಾಸ,[೩೭] ಶೋಕ[೩೮] (ದುಃಖ), ಕ್ರೋಧ,[೩೯] ಉತ್ಸಾಹ,[೪೦] ಭಯ,[೪೧] ಜುಗುಪ್ಸೆ,[೪೨] ವಿಸ್ಮಯ[೪೩] ಮತ್ತು ನಿರ್ವೇದ[೪೪]ಗಳೆಂಬ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳಿವೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಕಲ್ಯಾಣ ಅಥವಾ ಕಾಳಗವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳು. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಳಿದ ರಸಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ರಸಗಳೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಸ ಪ್ರಕಟಣೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಖರತೆ ಇಲ್ಲದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕಲೆಯಾದುದರಿಂದ ಸೂಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.''[೪೫]

ರಾಗ-ರಸ

ರಾಗ ಮತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತ. ಕೆಲವೊಂದು ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ರಸವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳಾದ ತೋಡಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಸರ್ವಸ್ವರವೂ ಜೀವಸ್ವರವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜಾಣ್ಮೆ-ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನನ್ನ ಸಂಗೀತ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್. ನಾಗಮಣಿ ಶ್ರೀನಾಥ್ ಅವರು ಅಠಾಣ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನ ರಾಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ನಾನು ಅದೇ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿ ಕೇಳುವವರ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ಸುರಿಸುತ್ತೇನೆ. (ಬಿ.ಎ. ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು) ಎಂದ ಮಾತು ರಾಗ-ರಸದ ವಿಷಯ ಚರ್ಚಿತವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳ

ತಕಾರಃ ಶಂಕರಃ ಪ್ರೋಕ್ತೋ ಲಕಾರಃ ಪಾರ್ವತಿ ಸ್ಮೃತಾ |
ಶಿವಶಕ್ತಿ ಸಮಾಯೋಗಾತ್ತಾಲ ಇತ್ಯಭಿದೀಯತೇ ||

ತಕಾರ ಎಂದರೆ ಶಿವ ಮತ್ತು ಅವನ ತಾಂಡವ, ಲಕಾರವೆಂದರೆ ಪಾರ್ವತಿ ಮತ್ತು ಲಾಸ್ಯ. ಶಿವಶಕ್ತಿ ಸಮಾಗಮದಿಂದ ತಾಳ ಉಂಟಾಯಿತು.[೪೬]

ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ತ- ಇವು ಮೂರೂ ತಾಳವನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ತಾಳವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ತಾಳದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣ. ತಾಳವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ತವಾಗಲೀ ರಂಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ.[೪೭]

'ತಾಳ' ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಒಡಮೂಡಿದ ಶಬ್ದ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಿಸ್ತೊಂದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ

ದಲ್ಲಿ ತಾಳವಿಲ್ಲವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಲಯ'ವಿದೆ. ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಉಗಮವಾದದ್ದೇ ಕೆಲಸದ ಶ್ರಮವನ್ನು ಮರೆಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಬೀಸುವ ಹಾಡೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ, ಐದು ಸೆಂಕೆಡಿಗೆ ಒಂದು ಸುತ್ತು, ಎಂಟು ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸುತ್ತು, ಹನ್ನೆರಡು ಅಥವಾ ಹತ್ತು ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸುತ್ತು-ಎಂಬಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಸುತ್ತುಗಳೂ ಮೊದಲನೆಯ ಸುತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕೆಲಸ ಎಲ್ಲವೂ ಲಯಬದ್ಧವೇ. ಜನಪದರಿಗೆ ಯಾವ ಹಾಡು ಯಾವ ತಾಳವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನಂತರ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಜನಪದ ಗೀತೆಗೆ ಅಥವಾ ಹಾಡಿಗೆ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ, ಹೊರತು, ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ಯಾವುದೇ ತಾಳಶಾಸ್ತ್ರದ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದೆ, ಲಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವು ತಾಳ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತವು ರಾಗ ಪ್ರಧಾನ. ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಾಳಗಳು ಏಳು.

೧. ಧ್ರುವತಾಳ-	೧ ಲಘು - ಧೃತ- ೨ ಲಘು
(ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ)	।- ೦ -।-। ೪೮
	೪+೨+೪+೪= ೧೪ ಅಕ್ಷರಗಳು
೨. ಮಠ್ಯತಾಳ -	೧ ಲಘು-೧ ಧೃತ-೧ ಲಘು
(ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ)	।- ೦ -।
	೪+೨+೪=೧೦ ಅಕ್ಷರಗಳು
೩. ರೂಪಕತಾಳ -	೧ ಧೃತ-೧ ಲಘು
(ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ)	೦ -।
	೨+೪=೬ ಅಕ್ಷರಗಳು
೪. ಝುಂಪೆತಾಳ -	೧ ಲಘು-೧ ಅನುಧೃತ-೧ ಧೃತ
(ಮಿಶ್ರ ಜಾತಿ)	।- ೦ - ೦
	೭+೧+೨=೧೦ ಅಕ್ಷರಗಳು
೫. ತ್ರಿಪುಟತಾಳ -	೧ ಲಘು-೨ ಧೃತ
(ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿ)	।- ೦ - ೦
	೩+೨+೨=೭ ಅಕ್ಷರಗಳು
೬. ಅಟ್ಟತಾಳ -	೨ ಲಘು-೨ ಧೃತ
(ಖಂಡಜಾತಿ)	।-।- ೦ - ೦
	೫+೫+೨+೨= ೧೪ ಅಕ್ಷರಗಳು

೭. ಏಕತಾಳ - ೧ ಲಘು

(ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ) |

೪=೪ ಅಕ್ಷರಗಳು

ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಖಂಡಛಾಪು (೫ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ಹಾಗೂ ಮಿಶ್ರಛಾಪುಗಳೆಂದು (೭ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ಎರಡು ಬಗೆಯ ತಾಳಗಳಿವೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಾಳಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ.

೧. ಆದಿತಾಳ

೨. ಏಕತಾಳ

೩. ಝಂಪೆತಾಳ

೪. ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

೫. ರೂಪಕತಾಳ

೬. ಮಟ್ಟೆತಾಳ

೭. ಧ್ರುವತಾಳ (ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಧ್ರುವತಾಳದ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ೭ ಅಕ್ಷರದ ನಡೆ ಇದೆ)

೮. ಚೌತಾಳ

೯. ಚೌಝಂಪೆ

೧೦. ಅಷ್ಟತಾಳ

೧೧. ಕೋರೆತಾಳ ಅಥವಾ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ

ಎಂಬ ನಡೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಷ್ಟ, ಝಂಪೆ ಹಾಗೂ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ ಒಟ್ಟು ೧೪ ತಾಳಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[೯೯] "ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚೌಝಂಪೆ, ಧ್ರುವ ತಾಳಗಳು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಚೌತಾಳವು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಈಗ ಲುಪ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಚೌತಾಳವು ಆದಿತಾಳದಂತೆ, ಧ್ರುವವು ತ್ರಿವುಡೆಯಂತೆ ಇರುವುದೂ, ಚೌಝಂಪೆಯು ತೀರ ದೀರ್ಘ(೨೨ ಮಾತ್ರೆ)ವಾಗಿರುವುದೂ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು"[೫೦] ಆದರೂ, ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾಳಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಲ್ಕು ನಡೆಗಳಲ್ಲೇ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಬಹುದು.

೧. ತ್ರಿಶ್ರ ನಡೆ - ರೂಪಕತಾಳ, ಮಟ್ಟೆತಾಳ

೨. ಚತುರಶ್ರನಡೆ - ಏಕತಾಳ, ಆದಿತಾಳ

೩. ಖಂಡನಡೆ - ಝಂಪೆತಾಳ

೪. ಮಿಶ್ರನಡೆ - ತ್ರಿವುಡೆ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈ, ಧ್ರುವ, ಅಷ್ಟ

ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಾಳವನ್ನೇ ಹಾಕಿದರೂ ಅದು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತವು ಅಕ್ಷರಗಳ ವಿಭಜನೆಯಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟೆ, ಝುಂಪೆ-ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಿನ ತಾಳಗಳು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಅವುಗಳ ನಡೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯ

ಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳೆರಡೂ ರಂಜಿಸುವುದು ವಾದ್ಯದ ಪೂರಕ ಸಹಕಾರದೊಡನೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರ.

''ಗೀತಂ ಚತುರ್ವಿಧಾತ್ ವಾದ್ಯಾತ್ ಜಾಯತೇ ಚೋಪರಜ್ಯತೇ''

''ತತ್ತತಂ, ಸುಷಿರಂ ಚ ಅವನದ್ಧಂ, ಘನಮಿತಿ ಸ್ಮೃತಂ''

''ವಾದ್ಯಗಳು ಅನೇಕವಾದರೂ, ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ತತ, ಸುಷಿರ, ಅವನದ್ಧ, ಘನ ಎಂದು ವಾದ್ಯಗಳು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ.''[೫೧]

ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಹುತೇಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಅಪ್ಪಟ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೆರುಗನ್ನು ನೀಡುವ ಮುಖವೀಣೆ, ಪಡುವಲಪಾಯದ ಚಂಡೆ, ಸಣ್ಣಾಟದ ಡಪ್ಪು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಪ್ಪಟ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಹಾಗೂ ಪಿಟೀಲಿನ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವು ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ.

ವಾದ್ಯದ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

೧. ತತ[೫೨] ಅಥವಾ ತಂತಿ ವಾದ್ಯಗಳು

೧. ಪಿಟೀಲು ೨. ತುಂತುಣಿ

೨. ಸುಶಿರ[೫೩] ಅಥವಾ ಗಾಳಿ ವಾದ್ಯಗಳು

೧. ಮುಖವೀಣೆ ೨. ಪಾವುರಿ ಅಥವಾ ಬುರ್‌ಬುರಿ

೩. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ೪. ಪುಂಗಿ ೫. ಸನಾದಿ ೬. ಸುತಿ

೩. ಅವನದ್ಧ[೫೪] ಅಥವಾ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳು

೧. ಡೋಲು ೨. ಚೆಂಡೆ ೩. ಮದ್ದಲೆ ೪. ಡಪ್ಪು

೫. ಹಲಗೆ ೬. ತಬಲಾ- ಡಗ್ಗಾ

೪. ಘನ[೫೫] ಅಥವಾ ಲೋಹ ವಾದ್ಯಗಳು

೧. ತಾಳ ೨. ಜಾಗಟೆ-ಕೋಲು ೩. ಗೆಜ್ಜೆ ೪. ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ

ಕುಣಿತ

ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾಳಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅದರಲ್ಲೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಲಘು, ಧೃತ, ಅನುಧೃತಗಳೆಂಬ ವಿಭಜನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಶೀಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ತಾಳಗಳನ್ನು ನಡೆ (ಘಾತ)ಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ರಚನೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ. ಕುಣಿತವೇ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕ ಅಂಗವೆಂದರೆ ತಪ್ಪೆನಿಸದು. ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ಜನಪದ ಮೂಲದ್ದು. ಇಂದಿಗೂ ಹಲವಾರು ಆರಾಧನಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕುಣಿತದ ಸಾಮ್ಯತೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ತಾಳ ಪ್ರಧಾನ ಪದಗಳಿಂದ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂಥ ಬಿಡ್ತಿಕೆಗಳು[೫೬] ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪದರಚನೆಗಳೇ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಈ ತಾಳಗಳ ನೆಡೆ ಹೀಗಿದೆ,

ತ್ರಿವುಡೆ	-	ತದ್ದಿಕುತಕ ದಿಕುತಕ ದಿಕುತಕ
ಝಂಪೆ	-	ಧೀಂ ಕಿಟ ಧೀಂ ಧೀಂ ಕಿಟ
ರೂಪಕ	-	ತೈ ತದ್ಧಿನ್ನಕ, ಧಿಂ ಕಿಟತಕ
ತ್ರಿಪುಟ	-	ತಕಿಟ ತಕಧಿಮಿ
ಅಷ್ಟ	-	ತದ್ದೀಂ ತತ್ತಧೀಂ ತಕಿಟ ತಕಧೀಂ
ಏಕ	-	ತದ್ದಿಮಿ ತಕಧಿಮಿ
ಆದಿ	-	ತಾಹತ್ತದಿಂದ ದಿಗಡ್ತಕ, ತಾತೋಂ ತದ್ದಿನ್ನಕ

ಇವು ತ್ವರಿತನಡೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ, ಕೋರೆತಾಳ, ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ, ನಿಧಾನ ಝಂಪೆ, ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ- ಮುಂತಾದ ಮಟ್ಟುಗಳೂ ಇದ್ದು, ಅವು ಮೇಲಿನ ತಾಳಗಳ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದು, ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಕುಣಿಯುವಾಗ ತಾಳಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಕುಳಿತು ಮಂಡಿಯೂರಿ ಸುತ್ತುವುದು, ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಬದಿಗೆ ವೇಗವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯ.

"ಸಂಗೀತವನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸರಸ್ವತಿಯ ಸ್ತನಗಳೆಂದು ಸಿರಿಮತಿಗಳು ಸಾರಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನಕೋಶದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಎರಡೇ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥ- ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದುದು, ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳಲಾಗದುದು, ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಗಣಿತ ಮತ್ತಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಾನುಭವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಕಾಮ ಮೋಕ್ಷಾಣಾಂ ಇದಮೇಕೈಕ ಸಾಧನಂ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸರಸ್ವತಿಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಆರಾಧಿಸಿರುವುದು ಸಮುಚಿತವೇ ಆಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳೂ ಮಾನವ ಕುಲದ ಪ್ರೇರಕಗಳು, ಪೂರಕಗಳು, ಪರಮಾರ್ಥಗಳು ಪರಮಸಾಧನಗಳು."[೫೭]

ರಂಗಕಲೆಗಳು ಏಕಾಏಕಿ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದುವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಉಗಮವಾಗಿ ಕಾಲಾನುಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಧಾಟಿ, ಮಟ್ಟು, ರಾಗಗಳೊಡನೆ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟು, ವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿವೆ."[೫೮]

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಂಗಕಲೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬೇಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಾಗ (ಧಾಟಿ), ರಸ (ಸಾಹಿತ್ಯ), ತಾಳ(ವಾದ್ಯ)ಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲದಾಗ, ಸುಂದರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ತನ್ಮಯನಾಗಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಅಪಶೃತಿಯಿಂದ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಯಾವ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ, ಹಾಡು, ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭ ಎಲ್ಲವೂ ಮನಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವೀರರಸವುಳ್ಳ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವೀರರಸ ಸ್ಫುರಿಸುವ ರಾಗಗಳಾದ ಮಾರವಿ, ಕೇದಾರ ಗೌಳ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಭೈರವಿ- ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ, ಶೋಕ ಅಥವಾ ದೈನ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಕಾನಡಾ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ತಾಳವು ಸಹ. ತಾಳವನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುವಾಗ (ನುಡಿಸುವಾಗ ಅಥವಾ ಬಾರಿಸುವಾಗ) ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ- ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಲ್ಲೂ ದೈನ್ಯ, ಶೋಕ, ಶಾಂತ ರಸಕ್ಕೆ ನಿಧಾನ (ವಿಲಂಬ) ಗತಿಯಲ್ಲೂ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅದೇ ರೀತಿ, ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾದ ನಾದದ ಶಬ್ದವೂ, ನಿಧಾನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಶಬ್ದದ ನಾದವೂ ಕೇಳುವಂತಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಶಬ್ದದ ನಾದ ಕೇಳಿಸುವುದು. ಅದರಲ್ಲೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಅತಿಯಾದ ಅಬ್ಬರದಿಂದಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈಗಲೂ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಕೆಲವು ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಫುಟವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಫುಟವಿದ್ದರೂ ವಾದ್ಯಗಳ ನುಡಿತದ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಎದುರಿಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪೂರ್ಣ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತು. ಆದುದರಿಂದ

ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ. ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ.ಎಸ್. ಉದ್ಧೃತ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ, ೧೯೬೭, ಪುಟ ೮

* ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯವಿದೆ. ನೃತ್ತ ಎಂದರೆ ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ. ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ನೃತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೨. ರಾಜಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೮

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೯

೪. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೪೮

೫. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಪ್ರ.ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೫೬

೬. ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ, ಪುಟ ೨೪೦

೭. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ (ಲೇ) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಸಂಪುಟ ೧೪, ಪುಟ ೧೯೩

೮. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ - ಎಡ್ರಾಮನಹಳ್ಳಿ ದೊಡ್ಡ ಭರಮಪ್ಪ

೯. ಅದೇ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್

೧೦. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ., (ಅನು) ಶ್ರೀ ಮತಂಗಮುನಿ ವಿರಚಿತ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ಪುಟ ೨೧೦-೨೧೧

೧೧. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೫೪

೧೨. ರಾಗ - ಕಲ್ಯಾಣಿ ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

೧೩. ರಾಗ - ಮೋಹನ

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಪ ದ ಸ

ಅ : ಸ ದ ಪ ಗ ರಿ ಸ

ಇದನ್ನು ಉಭಯ ಔಡವ ರಾಗ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಭೂಪ್‌ರಾಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

೧೪. ರಾಗ - ಶ್ರೀರಂಜನಿ (ದ)

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಮ ಗ ರಿ ಸ

ಉಭಯ ಷಾಡವ ರಾಗ

೧೫. ರಾಗ - ಭೈರವಿ (ದ)

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ್ಥ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

ಇದು ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗ

೧೬. ರಾಗ - ಬಿಲಹರಿ (ದ)

೨೯ನೇ ಧೀರ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಪ ದ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

೧೭. ರಾಗ - ಕಮಾಚ್

೨೮ ನೇ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ಮ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

೧೮. ರಾಗ - ಮಲಹರಿ (ದ)

೧೫ನೇ ಮಾಯಾಮಾಳವ ಗೌಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ ಮ ಪ ದ ಸ

ಅ : ಸ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

೧೯. ರಾಗ - ನಾಟಕುರಂಜಿ

೨೮ ನೇ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಮ ಗ ಸ

೨೦. ರಾಗ - ನಾಟಿ ದ ೩೬ ನೇ ಚಲನಾಟದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ಪ ಮ ರಿ ಸ

೨೨. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ

೧. ಆರೋಹಣ ಮಾತ್ರ ವಕ್ರ

ರಾಗ ಆನಂದ ಭೈರವಿ

೨೦ನೇ ನಠಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ಗ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ಪ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

೨. ಅವರೋಹಣ ಮಾತ್ರ ವಕ್ರ

ರಾಗ - ಶ್ರೀ

೨೨ ನೇ ಖರಹರ ಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ ಮ ಪ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ಪ ದ ನಿ ಪ ಮ ರಿ ಗಾ ರಿ ಸ

೩. ಉಭಯ ವಕ್ರ

ರಾಗ - ಕನ್ನಡ

೨೯ನೇ ಧೀರ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ಗ ಮ ಪ ಮ ದ ನಿ ಸ

ಅ : ಸ ನಿ ಸ ದ ಪ ಮ ಗಾ ಮ ರಿ ಸ

೨೩. ಯಾವುದೇ ಜನ್ಯರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನ್ಯಸ್ವರವಿದ್ದರೆ ಏಕಾನ್ಯಸ್ವರ ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗ (ಭೈರವಿ)ಎಂದೂ, ಎರಡು ಅನ್ಯಸ್ವರಗಳಿದ್ದರೆ ದ್ವಿ ಅನ್ಯಸ್ವರ ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗ (ಬೇಹಾಗ್) ಎಂದೂ, ಮೂರು ಅನ್ಯಸ್ವರಗಳಿದ್ದರೆ ತ್ರಿಅನ್ಯಸ್ವರ ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗ (ಆನಂದ ಭೈರವಿ) ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

೨೪. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಡುಪ - (ಲೇ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನವಿಧಾನ - ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೬೨

೨೫. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೮

೨೬. ನೋಡಿ- ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪುಟ ೬೩-೬೪

೨೭. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಪುಟ ೪೫

೨೮. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪುಟ ೬೫

೨೯. ಗೌಳ (೧೫ ನೆಯ ಮಾಯಾಮಾಳವ ಗೌಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ : ಸ ರಿ ಮ ಪ ನಿ ಸ

ಅವರೋಹಣ : ಸ ನಿ ಪ ಮ ರಿ ಗ ಮ ರಿ ಸ

ಔಡವ - ವಕ್ರ ಷಾಡವ ರಾಗ

೩೦. ಮಲಹರಿ (೧೫ ನೇ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ : ಸ ರಿ ಮ ಪ ದ ಸ

ಅವರೋಹಣ : ಸ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ

ಔಡವ - ಷಾಡವ ರಾಗ

೩೧. ತೋಡಿ (ಉ) ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ (ದ)

ಭೈರವಿ (ಉ) ಹನುಮತೋಡಿ (ದ)

೩೨. ಹಿಂದೋಳ - ಮಾಲ್‌ಕೌಂಸ್

ಮೋಹನ - ಭೂಪ್

೩೩. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಯು. ಎಸ್., ನೃತ್ಯಕಲೆ, ಪುಟ ೨೯೨

೩೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೯೨

೩೫. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ., ಸವಿನೆನಪು, ಪುಟ ೬೨೨.

೩೬. ಪರಸ್ಪರ ಚೇತನಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿಸುವುದೇ ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿ

೩೭. ಚೇತಸ್ಸನ್ನು ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುವುದೇ ಹಾಸ

೩೮. ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ನೋವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಶೋಕ

೩೯. ಸಡಗರ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರತೆಯ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೇ ಉತ್ಸಾಹ

೪೦. ಚೇತನಕ್ಕೆ ಕಾವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಕ್ರೋಧ

೪೧. ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವುದೇ ವಿಸ್ಮಯ

೪೨. ಅಂಜಿಕೆಯುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಭಯ

೪೩. ಮನಸ್ಸಂಕೋಚವುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಜುಗುಪ್ಸೆ

೪೪. ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬೇಸರಿಕೆಯುಂಟಾಗಿ ತ್ರಷಾನಾಶವಾಗುವುದೇ ಶಮ

೪೫. ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ವಿದ್ವಾನ್ (ಲೇ) ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಶೃಂಗಾರ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ, ಪುಟ ೫೦

೪೬. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ವೆಂಕಟೇಶ್, (ಸಂ) ಕೆಳದಿ ಬಸವರಾಜ ಸಂಕಲನದ ಶಿವತತ್ವ ರತ್ನಾಕರ, ಪ್ರ.ಸಂ, ೧೯೯೯, ಪುಟ ೪೧೫

೪೭. ಅದೇ ಪುಟ ೪೧೫

೪೮. ಸಂಕೇತಗಳು ಲಘು-।, ಧೃತ-೦, ಅನುದ್ರುತ -U

೪೯. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ ಎಂ., (ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ, ಪುಟ ೮೨

೫೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೨

೫೧. ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ., ವಿದ್ವಾನ್ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ. ಎಸ್. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ, ಪುಟ ೮೧

೫೨. ತಂತಿಗಳ ಕಂಪನದಿಂದ ಸ್ವರಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ವಾದ್ಯಗಳು

೫೩. ರಂಧ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಗಾಳಿಯು ನುಗ್ಗಿ ಸ್ವರಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ವಾದ್ಯಗಳು

೫೪. ಚರ್ಮದಿಂದ ಮುಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟ ಮುಖವುಳ್ಳ ವಾದ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಘಾತದಿಂದ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

೫೫. ಲೋಹ ವಾದ್ಯ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲಮಿತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬಾರಿಸತಕ್ಕವು

೫೬. ಬಡಿತ ಅಥವಾ ಬಡಿತದ ವೈವಿಧ್ಯತೆ

೫೭. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ., (ಲೇ), ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಸವಿನೆನಪು, ಪುಟ ೬೨೧

೫೮. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ - ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತ

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

- ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ
- ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ
- ಕುಣಿತ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

- ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ
- ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ
- ಕುಣಿತ

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತ

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟದಷ್ಟು ನಾವೀನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಾಗದೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಲುಕಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ಹಾಡಿನ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹಾಡುವುದೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೇಳ್ಮೆ ಯಿಂದಲೇ ಕಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಹಿಸಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ಆಲಾಪಿಸಿ ಹಾಡುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಇವನಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರು ಸೇರಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ದೊಡ್ಡವರು, ಮಕ್ಕಳು ಎಲ್ಲರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನ ಹಾಡಿಗೆ ದನಿಗೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಕ್ಕಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಕ್ಕಳು ಸಹ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಯಾರ ಬಳಿಯೂ ಹೋಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡವರೊಡನೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ರಾಯಿತು. ಪ್ರಸಂಗ, ಹಾಡು, ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು, ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದು - ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಅವಕಾಶ ಇರುತ್ತದೆ. ''ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಗೊಂಬೆ ಆಡಿಸುವುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ಹಾಡು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ.''[೧]

ಹಾಡುಗಾರರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರದಿದ್ದರೂ, ಕೇಳಿ ಹಾಡಿ ಕಲಿತು ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನುರಿತ ಹಾಡುಗಾರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರು ಅಲೆಮಾರಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುವವ ರಾದ್ದರಿಂದ, ಇವರು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ತದನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಇವರೂ ಬಹುವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಲವಾರು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಗಳೊಡನೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸಂಗೀತವೆಂದೂ ಸಹ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ''ಹೊಟ್ಟೆ ಪಾಡಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರಚಲಿತ ವಿರುವ ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ತತ್ವಪದಗಳನ್ನು ಧಾರಾಳ ವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟದ ಧಾಟಿಗಳು ನುಸುಳುವುದು ಉಂಟು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಂದಿನ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತ ಹಲವಾರು ಶೈಲಿಯ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸಂಗೀತವಾಗಿದೆ.''[೨]

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ''ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಮೇಳಗಳ ಸಂಗೀತ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹಲವಾರು ಸಂಶಯಗಳು, ಗೊಂದಲಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅಚ್ಚ ಜಾನಪದ, ಅರೆ ಜಾನಪದ, ಶಿಷ್ಟ - ಈ ಮೂರು ತರಹದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರು ಪಕ್ಕಾ ಜಾನಪದ ಜೀವಿಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಲತಃ ಅವರ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಅಚ್ಚ ಜಾನಪದವಾಗಿರಲೇ ಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತಾಜಾ ಜಾನಪದತನ ಇರುವಂತೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಿತು. ಕೆಲವು ತಂಡದವರು ಇಂದಿಗೂ ಈ ಅಚ್ಚ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿ ದ್ದಾರೆ. ತೀರಾ ಸರಳ ಮತ್ತು ನೇರವಾಗಿರುವ ಈ ಮೂಲ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರಿಯಂತೆ, ತನ್ನ ಸೀಮಿತ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಡೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಸೊಗಸು-ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳು ರಾಗಬದ್ಧ ವಾದಂಥವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕೇವಲ ಧಾಟಿಗಳು. ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಚಲನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂಥ ಈ ರಚನೆಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಒರಟು ಅನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಒರಟುತನದಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಯಿದೆ. ಅಕೃತ್ರಿಮ ಸೊಗಸಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೇಲಾದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.''[೩] ಸಂಗೀತವು ಜನಪದದಿಂದ ಶಿಷ್ಟಕ್ಕೆ, ಧಾಟಿಯಿಂದ ರಾಗಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದವು ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒರಟಾದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ನಯವಾದ ಸಂಗೀತದೆಡೆಗೆ ವಾಲಿತು ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[೪] ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಹಾಡಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒರಟುತನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ನಯವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಗಮಕಕೊಟ್ಟು ಹಾಡುತ್ತಾರೆಂಬುದೇ ಕಾರಣವಾದ್ದರಿಂದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯದವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಮಕಕೊಟ್ಟು ಪಲುಕಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಒರಟುತನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಮೇಳ

ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆ ಆಡಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ಆಟಗಾರ ಮಾತ್ರ 'ರಂಗ'ದ ಒಳಗೆ ಕುಳಿತು ಉಳಿದ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೆಲ್ಲಾ ತೆರೆಯ ಮುಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.[೫] ''ಬಿಜಾಪುರ, ಬೆಳಗಾಂ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಡೋಲು ಬಾರಿಸುವವನು ರಂಗದ ಹೊರಗೇ ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಉಳಿ ಯುತ್ತಾನೆ.''[೬] ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಿದ್ದೆಗೆ ಜಾರಲು ಬಿಡದೆ ಸದಾ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಈ ರೀತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ರೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದರಿಂದ, ಗೊಂಬೆ

ಆಡಿಸುವವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದವರು ಒಂದೊಂದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನು ಮುಮ್ಮೇಳವಾದರೆ ಉಳಿದವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯ ಶ್ಲೋಕ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಗಣಪತಿಯ ಗೊಂಬೆ ಕುಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗಣಸ್ತುತಿ

ಪಾಲಿಸೊ ಗಜವದನಾ-ನಮ್ಮನುದಿನ

ಪಾಲಿಸೋ ಗಜವದನಾ

ಗೌರೀ ಕುಮಾರ -ಸುರಗಣಧೀರ

ಶರಣು ಶರಣು ವಿಘ್ನರಾಜ ನಮೋ ನಮೋ |

ಪಾಲಿಸೋ ಗಜವದನಾ |

ಈ ಗಣಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಕೂಡಿ ಹೀಗೆ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಪಾಲಿಸೊ ಗಜವದನಾ-ನಮ್ಮನುದಿನ
ಪಾಲಿಸೊ ಗಜವದನಾ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ)] ೨ ಅಥವಾ ೩ ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ

ಗೌರೀಕುಮಾರ-ಸುರಗಣಧೀರ (ಮುಮ್ಮೇಳ)
ಗೌರೀ ಕುಮಾರ - ಸುರಗಣಧೀರ (ಹಿಮ್ಮೇಳ)] ೨ ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ

ಶರಣು ಶರಣು ವಿಘ್ನರಾಜ ನಮೋ ನಮೋ (ಮುಮ್ಮೇಳ)

ಶರಣು ಶರಣು ವಿಘ್ನರಾಜ ನಮೋ ನಮೋ (ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಪಾಲಿಸೋ ಗಜವದನಾ - ನಮ್ಮನುದಿನ

ಪಾಲಿಸೋ ಗಜವದನಾ] (ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ)

ಪ್ರತಿ ಸಾಲು ವಿಷಮಗ್ರಹದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ರೀತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಇಂತಹಾ ಹಾಡನ್ನು ಕಲಿಯಲು, ಹಾಡಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ ಪಡುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಗಂಧ-ಗಾಳಿಯಿಲ್ಲದ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರರು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶಾರದೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲೂ ಮೇಳದವರ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಭಾರತದೇವಿ ಕರುಣಿಸೆ ಮತಿಯ ಶಾರದೆಯೇ (ಮು)
ಭಾರತದೇವಿ ಕರುಣಿಸೆ ಮತಿಯ ಶಾರದೆಯೇ (ಹಿ)] ೨ ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ

ವರಹಂಸವಾಹನೆ ಪರಮ ಕಲ್ಯಾಣೀ (ಮು) ⎤
ವರಹಂಸವಾಹನೆ ಪರಮಕಲ್ಯಾಣೀ (ಹಿ) ⎦ ೨ ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ

ಸರಸ್ವತಿ ಸುಂದರಿ (೨ ಬಾರಿ) ಶಾರದದೇವಿ (ಮು)

ಭಾರತದೇವಿ ಕರುಣಿಸು ಮತಿಯ ಶಾರದೆಯೇ (ಮು ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ವಿದ್ಯಾನಾಯಕಳೇ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರದಾಯಕಳೇ (ಮು) ⎤
ವಿದ್ಯಾನಾಯಕಳೇ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರದಾಯಕಳೇ (ಹಿ) ⎦ ೨ ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ

ಮೂಜಗದೊಳು ನೀನು (೨ ಬಾರಿ) ಭಾಗವತರು ಕಾಂಬ (ಮು)

ಭಾರತದೇವಿ ಕರುಣಿಸೆ ಮತಿಯ ಶಾರದೆಯೇ (ಮು ಮತ್ತು ಹಿ ಸೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ)

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಪ್ರತೀ ಸಾಲನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಬಾರಿ ಹಾಡಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಹಾಡನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿ, ಎರಡು ಬಾರಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿ ಹಾಡುವುದೂ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಡನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ, ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಜಾಣತನ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಭಿನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿರದಿದ್ದರು ಸಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಂಡದೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರ ಮಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಅತ್ತಿತ್ತ ತೊಡಗಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇನಾದರೂ ಆದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ಥಾಯಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ - ಎಲ್ಲವೂ ಏರುಪೇರಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈತ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅನುಕರಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಅತೀ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ, ಎಷ್ಟೋ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನ ಕಂಠ ಹಾಡುವ ಮಧ್ಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಟ್ಟಾಗ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರರು ಇದರ ಕೊರತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆದದ್ದೂ ಇದೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಬಹಳ ಸರಳ, ಸುಲಭ. ಒಮ್ಮೆ ಕೇಳಿದರೆ ಹಾಡಬಹುದಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿರದೆ ನೇರವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಮೂಲಕ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಮೆರೆದಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಲನ್ನು ಎರಡು ಬಾರಿ ಅಥವಾ ಮೂರು ಬಾರಿ ಹಾಡಿದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು, ಮೂರು ಬಾರಿಯೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಹಾಡು ಅಥವಾ ಪದ್ಯವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದು ಪೂರ್ತಿ ಹಾಡಿ, ನಿಲುಗಡೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ತಾಳದಲ್ಲೂ ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಹಾಡನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳದಲ್ಲೂ ಹಾಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಷ್ಟವೆನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಕ್ತಿ, ದೈನ್ಯತೆ- ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಧ್ವನಿ, ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ. ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳವೂ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದ ನಂತರ 'ಮುಕ್ತಾಯ' ಕೊಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಗೆ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಡಿದ ನಂತರ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರ 'ಮುಕ್ತಾಯ'ವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮುಕ್ತಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ದನಿಗೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದಿತಾಳದ ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯ

ತಧೋಂ ತಳಾ ಧಿತ್ತಳಾ ಧಿತ್ತಳಾ ಧಿತ್ತಾ

ಮುಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಬರುವಾಗ ಕಡೆಯ ಅಕ್ಷರವಾದ 'ತ್ತಾ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸಹ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಪಾವುರಿ ಅಥವಾ 'ಬುರ್‌ಬುರಿ' ವಾದ್ಯವನ್ನು ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಈ ವಾದ್ಯಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಇವುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೂ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆ ಶ್ರುತಿಗೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಡಿಗೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹಾಡು ನಿಲ್ಲುವುದೋ ಆ ಸ್ವರವನ್ನು ನುಡಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಮಾತಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುವುದು.

ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯಗಳು ಬರಿಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡಬಲ್ಲವು. ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುವುದು.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ಮಧ್ಯ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹಾಡುಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಬಂದು, ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಹಾಡಿ ಮತ್ತೆ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಕೂಡ ಹಾಡಿನ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. 'ಶ್ರೀ ಮುನಿಸ್ವಾಮಿ ರಾವ್ ಕುಟುಂಬ ವರ್ಗದವರು

ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಎಂಬ ಮಹಿಳೆಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಧ್ವನಿಯು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಶಾಂತ ವಾತಾವರಣದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಮೈಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು.[೭] ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಕೆ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯು ಉತ್ತರಿಸುವಂತಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದ್ದರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮಳ ಹಾಡಿನಷ್ಟು ದೂರ ಕೇಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ರಾಗ (ಧಾಟಿ)-ರಸ-ತಾಳ

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತಾಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ತನ್ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತವರು ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಗದ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡದಿದ್ದವರು ಸಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ರಾಗದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವೇ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವು 'ನಾಟಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಹಾಡನ್ನೋ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. "The initial song is in Raaga 'Naati' and the subsequent songs are in 'kalyani', 'Bhairavi', 'Goula', 'Madhyamavathi' etc. The last song is recited in 'Saaveri', Raaga."[೮] ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಹಾಡುವವರು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಸುರುಬಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಹಾಡು 'ಸಾವೇರಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಏಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನಗೆ ಎದುರಾಯಿತು. 'ಕಲಾವಿದರ ಬಳಿ ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅವರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, 'ಸಾವೇರಿ' ರಾಗವು ಪ್ರಾತಃಕಾಲೀನ ರಾಗ. ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಕೊನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಬೆಳಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಾತಃಕಾಲೀನ ರಾಗವಾದ 'ಸಾವೇರಿ' ರಾಗದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಲೇಖನ, ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಹೆಚ್ಚಿನವರು ರಾಗದ ಬಗೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿಲ್ಲ. ''ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ ಇಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ಅದರ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳೇ ಇದಕ್ಕೂ ಬಂದವು. ಈಗಲೂ ಇವರು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿನ ಗೊಂಬೆರಾಮರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ಮಟ್ಟುಗಳು ಕೇಳಿಬಂದರೆ, ಧಾರವಾಡ, ರಾಯಚೂರು ಭಾಗದ ಆಟಗಾರರಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಶ್ರೀ ದೊಡ್ಡಬಾಳಪ್ಪ) ಸಣ್ಣಾಟ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಟಾದ ಮಟ್ಟುಗಳು ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಎಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳ ಮೂಲಮುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವಿಂದು ಈ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಯಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ''[೯] ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಗಗಳ ಮೂಲ ಮಟ್ಟು ಎಂಬುದರ ವಿವರಣೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ/ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದರೂ, ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹಾಗೆ ಆಲಾಪಿಸಿ, ಪಲುಕಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ರಾಗವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿನದಾಗಿದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರದ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕುವ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿದೆ.

ರಾಗ-ಶಂಕರಾಭರಣ **ಏಕತಾಳ**

ಸ ಸ ಸಾ ಸಾ	ಸ ಸ ಸಾ ಸಾ	ನೀ ದ ದ ಪಾ	ಮ ಗ ರಿ ಗ ಸಾ
ಹರನೇ ನಿ	ನ್ನಯಪಾದಾ	ಪಂಕಜವಾ	ನಂಬಿದೆನೂ
ನೀ ನೀ ನಿ ನಿ	ನಿ ನಿ ನೀ ನೀ	ಪಾ ಮ ಗ ಗ ಗ	ಮ ಪ ಪಾ
ಇಂದೆನ್ನನು	ಸಲಹಯ್ಯ	ತಂದೇ ಗಣ	ನಾ-ಥಾ
ಸ ಸ ಸ ಸ ಸಾ	ಸ ಸ ಸ ಸ ಸಾ	ನಿ ದ ದ ದ ಪಾ	ಪ ದ ನೀ(ದಪಾ)
ಗಜಮುಖನೇ	ದಯಪಾಲಿಸೋ	ನಿನಬೇಡುವೇ	ವಿಘ್ನೇಶಾ
ಗ ಮ ಪಾ ಮಾ	ಗ ಗ ಸಾ ಸಾ	ಗ ಮ ಪಾ ಮಾ	ಗ ಗ ಸಾ ಸಾ
ಗಣನಾಥ	ಸಲಹಯ್ಯ	ವಿ-ದ್ಯಾವ	ತೋರಯ್ಯ
ಪ ರೀ	ಸ ಸ ಸ	ಸ ಸ ಸ	ದಾ ಸಾ
ತಧೋಂ	ತಕಧಿಂ	ತಕಧಿಂ	ಧಿತ್ತಾ

ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ಆಗಮನ, ನಿರ್ಗಮನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಹಾಡಲಾಗುವುದು.

ರಾಗ-ಮೋಹನ	**ತ್ರಿಶ್ರ ಏಕತಾಳ**		
ಸಾ ಸ ರಿ ಗ ಗ	ಗಾ ಗ ಗ ಪ ಪ		
ತಾಂತಕಝುಣ	ಧೀಂತಕಝುಣ		
ರೀ ಗ ರಿ ಸ ಸ ರೀ	ಸ ಸಾ -	ಸಾ ಗ ರಿ	ಸ ಸ ಸಾ (ರಿಧಸಾ)
ತೋಂತಕಝುಣತಾಂ	ತೈಯ್ಯಾ	ಧೀಂತಕ	ಝುಣತಾಂ

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕುವುದು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಹೊರತು, ಸ್ವರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಾಗ ಅಥವಾ ಧಾಟಿಯೊಡನೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಯೇ ಆನಂದಿಸಬೇಕು. ಮೊದಲ ಹಾಡಿನ ಸ್ವರದ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರವು ತಾಂ-ಗೆ 'ಸಾ' ಎಂದಿದ್ದರೂ, ಹಾಡುವಾಗ 'ರಿಧಸಾ' ಎಂಬ ಮೋಹನ ರಾಗದ ಛಾಯೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಗಗಳೆಂದರೆ ನಾಟಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಮೋಹನ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಸಾವೇರಿ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಭೀಂಪಲಾಸ್, ಚಂದ್ರಕೌಂಸ್, ಮಾಲಕೌಂಸ್, ಭೂಪ-ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದು 'ನಾಟಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾಳಗದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವೀರ ರಸದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಿ ರಾಗವನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗವನ್ನು 'ಹಾಸ್ಯ' ರಸಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಮೋಹನ-ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳು ಯಾವ ರಸಕ್ಕೂ ಹೊಂದುವಂಥವು. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವಂಥವು. ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಕ್ತಿ-ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂಥವು. ವೀರ, ರೌದ್ರ, ಕರುಣೆ-ಮುಂತಾದ ರಸಗಳಿಗೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು.

ದೇಶೀ ತಾಳಗಳೆನಿಸಿರುವ ಛಾಪು ತಾಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಖಂಡಛಾಪು (೫ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ಹಾಗೂ ಮಿಶ್ರಛಾಪು (೭ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ತಾಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಛಾಪುತಾಳಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಆದಿತಾಳ (ಚತುರಶ್ರ-೮ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ), ಏಕತಾಳ (೪ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ), ರೂಪಕ ತಾಳಗಳು (೬ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರವೂ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನಕ್ಷರತೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವೆನಿಸಿದರೂ, ಕೇಳ್ಮೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ

ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನ ಕಡಿಮೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದೂ ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖವೇ. ಆದುದರಿಂದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಶ ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಯಾಟವನ್ನೇ ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾದ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಅಶಿಕ್ಷಿತರು. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಠಸ್ಥವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದುದ್ದರಿಂದ ಆಟಗಳು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳೇ ಆದರೂ ಇವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟು ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ''[೧೦] ಎಂಬುದು ಸಹ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ . ಇದಕ್ಕೆ 'ಕಲಾವಿದರ ಮೂಲ ಭಾಷೆ ಮರಾಠಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಆಟದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಹಾಡುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ, ಹಾಗು ತೆಲುಗು ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ''[೧೧] ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಮೂಲ ಭಾಷೆ ಮರಾಠಿಯಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಚ್ಚರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪುರಾಣಮೂಲದವೇ ಆಗಿವೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ದೇವಿಮಹಾತ್ಮೆ- ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದು. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಬಯಲಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಿನೆಮಾ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಇತ್ತೀಚೆಗೆ) ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಜೋಗುಳದ ಹಾಡು

ಜೋ ಜೋ ವೀಸ ಜೋಗಿ ಮನೀಶ
ಜೋ ಜೋ ವೀಸ ಜ್ಯೋತಿ ಪ್ರಕಾಶ ॥ ಜೋ ಜೋ ॥

ಶರಣರ ಕೈಗಳು ವರಪ್ರಸಾದವನ್ನು
ಎರಡನೆ ವರುಸಕೆ ಕಾಯ್ದು ಕಂ
ದರಕನ ಮನದೊಳು ವರುಸ ತಾಳಿದನು
ಬರದಿಂದ ಕೊಯ್ಕೆಂಡು ಬಂದ ಬಸವನ ॥ ಜೋ ಜೋ ॥

ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮಾಡಿದ ಪಾಪಕೆ ಮನವೇ ಸಾಕ್ಷಿ
ತೋಡಿದ ಬಾವಿಗೆ ಜಲವೇ ಸಾಕ್ಷಿ[೧೨]

ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಸಭಾಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಭಜನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿ

ರಾಮ ಹರೇ ರಘುರಾಮ ಹರೇ

ರಾಮ ಹರೇ ರಿಪು ಭೀಮ ಪರಾಕ್ರಮ

ಕಾಮಜನಕ ಗುಣಧಾಮ ನಿಸ್ಸೀಮ

ರಾಮ ಜಯರಾಮ ಸೀತಾರಾಮ ‖ ರಘುರಾಮ ‖

ಕುಂದರ ಮುನಿವೃಂದ ವಂದಿತ ಪಾದ

ಇಂದಿರೇಶನ ದಯದಿಂದ ಗೋವಿಂದ

ಹರೇರಾಮ ಶ್ರೀರಾಮ ಜಯ ರಾಮ -ರಘುರಾಮ

ಲಾವಣಿ ಧಾಟಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮಂಗಳಮಯ ಉತ್ತುಂಗ ಹಿಮಾಲಯ

ನೋಡಿ ಹೇಳಿದಂಥ ಕಥೆಯ

ಭಾರತಮಾತೆಯು ಶತಶತಮಾನದಿ

ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ನರಳಿದ ವ್ಯಥೆಯ

ತಾಯಿ ಬಂಧನವ ಬಿಡಿಸಲು ಸಿಡಿಯಿತು

ಕೋಟಿ ಕಂಠದಲಿ ಜಯಕಾರ

ಕೇಳುತಮ್ಮಾ ಕೇಳಮ್ಮ ತಂಗಿ ನಮ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಸಮರದ ಶ್ರೀಕಾರ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವರಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದು

'ಸಭಾಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯು ಧರ್ಮರಾಯನಿಗೆ ಕೇಳುವುದು

೧. ಕರೆಸೀದ ಕಾರಣೇನು ಪ್ರಿಯನೆ

ಹರುಷದಿ ಪೇಳ್ಳೈ ಸರಸಿಜದಳನಯನಾ

ಸರಿಗಮ ಪದನಿಸ ಸನಿದಪ ರಿಗಮಪ

ಕರೆಸೀದ ಕಾರಣೇನು ಪ್ರಿಯನೆ

ಹರುಷದಿ ಪೇಳ್ಳೈ ಸರಸಿಜದಳನಯನಾ

ಧಿಧಿ ತೈ ತೈಯ್ಯ ತಾಂ ತಧಿಗಿಣತ್ತೈ

೨. 'ವಿರಾಟಪರ್ವ'ದ ಒಂದು ಪದ್ಯ

ದ್ರೌಪದಿ ಕೀಚಕನ ಬಳಿಗೆ ಕಳಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಂದರ್ಭ

ಬಾಗಿ ಬಳಕಿ

ಸರಿಗಮ ಪದನಿಪ ಸನಿದಪ ನಿಪಮದ

ಮಗರಿಸ ಸಾ

ಬಾಗಿ ಬಳಕಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಬಿಗದು

ಕಣ್ಣ ನೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಾಳೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೂ, ಆ ಸ್ವರಗಳು ಶೃತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನುಡಿಯದೇ ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಧರ್ಮದಂತೆಯೇ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತುರುಕುವುದು ಬಹುಷಃ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ತನ್ನಲ್ಲಿದೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದೆಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದಾದುದೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳ ರಚನೆ

ಇಲ್ಲಿನ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ

೧. ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ

೨. ತುಂತುಣಿ

೩. ಮುಖವೀಣೆ

೪. ಪಾವುರಿ ಅಥವಾ ಬುರ್‌ಬುರಿ

೫. ಗೆಜ್ಜೆ

೬. ಮದ್ದಲೆ

೭. ಡೋಲು ಅಥವಾ ಕಿರಿಡೋಲು

೮. ತಾಳ

೯. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ

ತಣಿಗೆ ಎಂದರೆ ತಟ್ಟೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತಣಿಗೆ ಎಂದೂ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಗಂಗಾಳ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದ ನಾಗಮಂಗಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇದನ್ನು ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.[೧೩] ಕಂಚಿನ ತಟ್ಟೆಯನ್ನು ಬೋರಲು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜೇನುಮೇಣವನ್ನು ಮೆತ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹಂಚಿಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ನಂತರ ಅದನ್ನು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒತ್ತಿ ನೀವಿದಾಗ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಾದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಕೈಯ ಹೆಬ್ಬೆರಳು ಹಾಗೂ ತೋರುಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಹೀಗೆ ನೀವಿದಾಗ ಬರುವ ನಾದವು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದ್ಯ ಈ ಭಾಗದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ತುಂತುಣಿ

ಇದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ. 'ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಶ್ರುತಿ ಚೌಡಿಕೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[೧೪] ತೆಂಗು ಅಥವಾ ಅತ್ತಿಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಕೊಳಗದಾಕಾರದ ಕೆಳಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಾತುಕೋಳಿಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ನಂತರ ಅದರ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ರಂಧ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುವ ಒಂದು ಬಿದಿರಿನ ಕೋಲನ್ನು ಕೊಳಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವಾಗ, ಕೊಳವೆಯ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಭಾಗದ ಕೋಲನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಸೀಳಿ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಕೋಲಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಕೊಳಗದ ಹೊರಭಾಗಕ್ಕೆ ಒತ್ತಿ ಇಟ್ಟು ರಂಧ್ರಮಾಡಿ ದಾರ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳಗದ ಕೆಳಭಾಗದ ರಂಧ್ರದ ಹೊರಭಾಗದಿಂದ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಮೊಳ ಉದ್ದದ ಕುರಿಯ ಕರುಳಿನ ದಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಒಳಭಾಗದಿಂದ ಎಳೆದುತಂದು ಕೊಳಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿರುವ ಬಿದಿರಿನ ಕೋಲಿನ ತುದಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಎಳೆದು ಕಟ್ಟುವಾಗ ಕೋಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಳಗವನ್ನು ಬಗಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕೊಳಗದ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ಕೋಲಿನ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಕ್ಕೆಯಿಂದ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿದಾಗ ತುಣ್, ತುಣ್ ಎಂಬ ನಾದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ತುಂತುಣಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ.

ತುಂತುಣಿ ಹಾಗೂ ಚೌಡಿಕೆ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದು ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರ ಆಟದಲ್ಲಿ ಚೌಡಿಕೆ ಅಥವಾ ತುಂತುಣಿ ಎಂಬ - ಗೊಂದಲಿಗರು ಹಾಗೂ ಗೀ ಗೀ ಹಾಡುಗಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತೀ ವಾದ್ಯವೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."[೧೫] "The puppeteir or singer sings against the 'tun-tun-tun' a melodic drone of the 'Tuntuni' or 'Choudike' instrument and the play runs"[೧೬] ಇವು ಓದುಗರಿಗೆ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ತುಂತುಣಿ ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರುತಿ ಚೌಡಿಕೆಯು ಕೇವಲ

ಒಂದು ಲೌಕಿಕ ವಾದ್ಯ. ಗೊಂದಲಿಗರು, ಗೀ ಗೀ ಮೇಳದವರು ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೀ ಗೀ ಮೇಳದ ಶ್ರುತಿ ವಾದ್ಯದ ತುಂತುಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕುರಿಯ ಕರುಳಿನ ದಾರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಲೋಹದ ತಂತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಚೌಡಿಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾದ್ಯ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಎಲ್ಲೆಯಿಂದ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹೊರಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಚೌಡಿಕೆಯ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತ ಪವಿತ್ರ ವಾದ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ."[೧೭]

ಮುಖವೀಣೆ

ಇದೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಗಾಳಿವಾದ್ಯ. ಮೂಡಲಪಾಯ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಇದು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ. ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರ ವಿಶ್ವಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಎ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಗಮಂಗಲ ತಂಡವು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದು, ಆ ತಂಡದ ಶಿಡ್ಲಘಟ್ಟ ಹನುಮಂತರಾವ್ ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರೆಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[೧೮] ಈ ವಾದ್ಯವು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಜೀವಾಳದ ಜೊತೆಗೆ ಲಳಿ, ಕೊಳವೆ, ಅಣಸು ಸ್ವರ ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಜೀವಾಳ ತಯಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಪೀಪಿ

ಒಂದು ಬೆರಳಗಲದ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆಯಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುವ ಓಲೆಗರಿಯನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆಹಾಕಿ ಮೆತ್ತಗೆ ಮಾಡಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಮಡಿಸಬೇಕು. ಮಡಿಸಿದ ಎರಡು ಪದರಗಳ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಾರ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ದಾರಕಟ್ಟಿದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಡಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಪದರಗಳು ಸೇರಿದಂತೆ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ತೂರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮೇಲೆ ದಾರ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ದಾರ ಕಟ್ಟದೆ ಅಗಲವಾಗಿರುವ ಓಲೆಗರಿಯ ಭಾಗವನ್ನು ಅಳತೆಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ತೆಗೆಯಬೇಕು. ನಂತರ ನಾಲಿಗೆಯಂತಿರುವ ಅಗಲ ಭಾಗದ ನಾಲ್ಕು ಪದರಗಳ ನಡುವೆ ಊದಿ ನಾದವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಬೇಕಾದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾದ ಹೊಮ್ಮಿದರೆ ಜೀವಾಳ ಸಿದ್ಧ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇಂತಹಾ ನಾಲ್ಕಾರು ಜೀವಾಳಗಳನ್ನು ಒಂದು ಲೋಹದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ದಾರಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಇಳಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಲಳಿ

ಜೀವಾಳವನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸುವ ಹಿತ್ತಾಳೆಯ ಕಿರುಕೊಳವೆಯೇ ಲಳಿ. ಇದು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಅಂಗುಲ ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವಾಳ ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗವು ಚಿಕ್ಕದಿದ್ದು, ಕೊಳವೆಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗವು ಅಗಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದ ದಪ್ಪವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಕೊಳವೆ

ಇದು ಲಳಿ ಮತ್ತು ಅಣಸುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಮರದ ಭಾಗ ಅಥವಾ ಮರದ ಕೊಳವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಲಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗವು ಚಿಕ್ಕದಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಹೋದಂತೆ

ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇದು ಸಹ ಉದ್ದ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಅಣಸು

ಕೊಳವೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿ-ಅಣಸು. ಗಂಟಿಯ ಬಾಯಿಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಬಟ್ಟಲು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳವೆಯ ಬಾಯಿಗೆ ಅಣಸನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಓತ್ತಾಳೆ, ಬೆಳ್ಳಿ, ಚಿನ್ನದ ಅಣಸುಗಳೂ ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮರದ ಅಣಸುಗಳ ಬಳಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಸ್ವರರಂಧ್ರಗಳು

ಕೊಳವೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಪ್ರಕಾರ ರಂಧ್ರ ಅಥವಾ ತೂತುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಂಧ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು, ತೆಗೆದು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲಾಗುವುದು.

ಜೀವಾಳ ಅಥವಾ ಪೀಪಿ, ಲಳಿ, ಕೊಳವೆ, ಅಣಸು, ಸ್ವರರಂಧ್ರಗಳು ಸೇರಿ ಗಾಳಿವಾದ್ಯದ ತಯಾರಿಕೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದುವ ಮೂಲಕ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜೀವ ಬಂದಂತೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮುಖವೀಣೆಯು ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರದಂತೆಯೇ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಚಿಕ್ಕದು. ಆದರೂ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರವನ್ನು ಮೀರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯವು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊಳವೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ಏಳು ರಂಧ್ರಗಳಿದ್ದು, ಅಣಸಿನ ಹಿಂದೆ ಎರಡು ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಲಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ, ಲಳಿಯನ್ನು ಕೊಳವೆಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳವೆಯಲ್ಲಿನ ಏಳು ರಂಧ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಊದುವಾಗ ಮುಖವೀಣೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಬಾಯಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಮೊದಲು ಬಲಗೈನ ಮೂರು ಬೆರಳು ಮತ್ತು ಎಡಗೈನ ನಾಲ್ಕು ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ರಂಧ್ರದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ, ತೆಗೆದುಮಾಡುವುದರಿಂದ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳು ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಇದು ಉದ್ದದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತೀವ್ರವಾದ ನಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ಮುಖವೀಣೆಯು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದ ವಾದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ಧ ಅಡಿ ಉದ್ದವಿದ್ದು, ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಾದ್ಯದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ನಾದ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪಾವುರಿ ಅಥವಾ ಬುರ್ ಬುರಿ

ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಾದ್ಯ. ಗಾಳಿ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕದು. ಸುಮಾರು ಏಳೆಂಟು ಅಂಗುಲ ಉದ್ದ ಹಾಗೂ ಹೆಬ್ಬೆರಳು ಗಾತ್ರವಿರುವ ಒಂದು ಬಿದಿರಿನ ಕೊಳವೆಯ

ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಧ್ರ ಮಾಡುವರು. ಕೊಳವೆಯ ಎರಡೂ ತುದಿಗಳು ತೆರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಭಾಗದ ರಂಧ್ರಕ್ಕೆ ಜೇಡದ ಪೊರೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಜೇನುಮೇಣದಿಂದ ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳವೆಯ ಒಂದು ತುದಿಯನ್ನು ಬಾಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಕೈಯನ್ನು ಅಡ್ಡ ಇಟ್ಟು ಮುಚ್ಚಿ ತೆಗೆದು ಮಾಡಿದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂದರ್ಭ ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದಾಗ -ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ''ಕೋಪ ಉತ್ಸಾಹ ಭಾವಗಳ ಉತ್ತಾನತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತುತ್ತೂರಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಊದುವರು''[೧೯] ಎಂದು ಈ ವಾದ್ಯದ ಕುರಿತೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಗೆಜ್ಜೆ

ಇದು ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಾದ್ಯ. ಕಂಚಿನ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಗುಂಡುಗಳಿಗೆ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಟೊಳ್ಳುಮಾಡಿ ಸೀಸದ ಗುಂಡುಗಳನ್ನು ಅದರೊಳಗೆ ಹಾಕಿ, ಆ ಗುಂಡುಗಳು ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಹಾಗೆ ಸೀಳಿದ ಬಾಯನ್ನು ಅಮುಕುತ್ತಾರೆ. ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ದಾರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಮೇಲೆ ಕೊಂಡಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಇದನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ (ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ) ಇದನ್ನು ಕೈಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಂತು ಆಡಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಮದ್ದಲೆ ಅಥವಾ ಮದ್ದಳೆ

ಮದ್ದಲೆಯು ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ್ಯ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಮೃದಂಗವು ಮದ್ದಲೆಯ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವೇ ಆಗಿದೆ. ಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಆಕಾರದ ಮದ್ದಲೆಗಳಿವೆ. ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯ ಏರುಮದ್ದಲೆಯಿಂದ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಅಡಿ ಉದ್ದ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮದ್ದಳೆಯು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.[೨೦]

ಮಧ್ಯಮ ಗಾತ್ರದ ಮದ್ದಲೆಯು ಸುಮಾರು ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಹಲಸು, ಹೊನ್ನೆ, ಕಕ್ಕಾಯಿ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಹೊಳವಿನ ಮಧ್ಯ ಭಾಗವು ಸ್ವಲ್ಪ ಉಬ್ಬಿರುತ್ತದೆ. ಎಡಭಾಗವು ಏಳರಿಂದ ಎಂಟು ಇಂಚು ಅಗಲವಿದ್ದು, ಬಲಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಅಗಲವಿರುತ್ತದೆ. ಬಲಭಾಗವು ಆರರಿಂದ ಏಳು ಇಂಚು ಅಗಲವಿರುತ್ತದೆ.

ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಳವಿನಳತೆಯ ಮೇಕೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಕೆಳಗೆ ಕೋಣದ ಅಥವಾ ಎತ್ತಿನ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊಳವಿನ ಅಂಚಿನಿಂದ ಸುತ್ತಲೂ ಒಂದು ಇಂಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಗಲವಿರುವಂತೆ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂರು ಪದರಗಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣ ಪಟ್ಟಿಯಂತಹ ದನದ ಬಾರನ್ನು ಈ ರಂಧ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪೋಣಿಸಿ ಹೊಳವಿನಳತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೆಣಿಕೆಯ ಸಿಂಬಿಯನ್ನು ಹೆಣೆದು ಚರ್ಮವನ್ನು

ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮೊದಲನೆಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ಒತ್ತು ಚರ್ಮವೆಂದೂ, ಎರಡನೆಯ ಪದರದ ಚರ್ಮವನ್ನು ಜೀವಾಳ ಚರ್ಮ ಎಂದೂ, ಮೂರನೆಯ ಪದರ ಚರ್ಮವನ್ನು ರೆಪ್ಪೆಚರ್ಮವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣು ಎನ್ನುವರು.

ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಪದರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಮೇಕೆಯ ಚರ್ಮ. ಇದನ್ನು ಜೀವಾಳ ಚರ್ಮ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಕಿರಿದಾದ ಕೋಣನ ಅಥವಾ ಆಕಳ ಚರ್ಮವನ್ನು ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ರೆಪ್ಪೆ ಚರ್ಮ ಎನ್ನುವರು. ನಂತರ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೆಣಿಕೆಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಸಿದ್ಧವಾದ ಎರಡೂ ಮುಚ್ಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಮುಚ್ಚಿಕೆಯ ಹೆಣಿಕೆಗೆ ಹದಿನಾರು ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಉದ್ದವಾದ ದನದ ಬಾರನ್ನು ಬಲಭಾಗದಿಂದ ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ತಂದು, ಮತ್ತೆ ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ವಾಪಸು ತಂದು ಬಾರಿನ ಎರಡೂ ತುದಿಗಳನ್ನು ಗಂಟುಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಲು ಹೊಳವಿನ ಮರದ ತುಂಡುಗಳನ್ನು (ಗಟ್ಟ) ಸಿಕ್ಕಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಾರುಗಳನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಶ್ರುತಿಯು ಏರಿ, ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಳೆಯು ಒಂದು ರೂಪ ಪಡೆದ ನಂತರ ಬಲಭಾಗದ ಚರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕರಣೆಯನ್ನು ಹಾಕಲಾಗುವುದು. ಕಬ್ಬಿಣದ ಪುಡಿ, ಅನ್ನ, ರಾಗಿ ಮುದ್ದೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರೆದು ಇದಕ್ಕೆ ಮೆತ್ತಲಾಗುವುದು. ಇದು ಒಣಗಿದ ನಂತರ ನುಣುಪಾದ ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಉಜ್ಜಿ ಕರಣೆಯನ್ನು ನುಣುಪು ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಅದೇ ರೀತಿ ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ಬೋನ ಹಚ್ಚುವರು. ಅನ್ನ ಅಥವಾ ಅವಲಕ್ಕಿ, ಗೋಧಿ ಹಿಟ್ಟನ್ನು ಕಲೆಸಿ ಚರ್ಮದ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆತ್ತುವರು. ಇದನ್ನು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಹಚ್ಚುವರು. ಇದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದುದು. ಇದು ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾದರೆ, ಪಡುವಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಬೋನ ಹಚ್ಚುವುದು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ, ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಬೋನ ಹಚ್ಚುವರು. ಮೃದಂಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಮೊದಲು ಹದವಾಗಿ ಕಲಸಿದ ಸಣ್ಣಾರವೆಯನ್ನು ಎಡಭಾಗದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಹಿತವಾದ ನಾದವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಆಧಾರ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಡೋಲು ಅಥವಾ ಕಿರಿಡೋಲು

ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಹೊಳವು ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಅಥವಾ ಹನ್ನೊಂದು ಇಂಚು ಅಗಲವಿದ್ದು ಸಿಲಿಂಡರ್ ಆಕಾರದ ಹೊಳವಿನ ಅಳತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋತದ ಚರ್ಮವನ್ನು ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಕೆಯ ಚರ್ಮವನ್ನು 'ಬಂಕ' ಕಟ್ಟುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಬಂಕ ಕಟ್ಟುವುದು ಎಂದರೆ ಮೂರು ಬೆರಳು ಅಗಲದ ಬಿದಿರಿನ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಬಳೆಯ ರೀತಿ ಗುಂಡಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದಿಸಿ, ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಿದಿರಿನ ಸಣ್ಣ ಸುತ್ತನ್ನಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದಿಸಿ ಚರ್ಮದ ಕೊನೆಯನ್ನು ಅಗಲದ ಪಟ್ಟಿಯೊಳಗೆ ತೂರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚರ್ಮ ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿಯೇ ಇದರ ಜೀವಾಳ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೊಳವಿನ

ಎರಡು ಬದಿಯಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿ ಚರ್ಮ ಬಿಗಿಯುತ್ತಾರೆ. ಡೋಲಿನ ಹೊಳವಿನ ಹೊರಮೈಯಲ್ಲೇ ಬಿದಿರಿನ ಪಟ್ಟಿಯು ಇದ್ದು ಇದರ ಬಿಗಿಯ ಮೇಲೆ ಚರ್ಮ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬಡಿಯಲು ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿಯ 'ಗುಣಿ'ಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಬರಿಯ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಎಡಭಾಗವನ್ನು ಬಡಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳ

ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಗುಂಡಗೆ ಇರುವ ಈ ತಾಳವನ್ನು 'ಗುಂಡುತಾಳ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನೋಡಲು ಇವು ಗುಂಡಗೆ ಬಟ್ಟಲಿನಂತೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಬ್ಬಿಣದ ಎರಕದಿಂದ ತಯಾರಿಸಲಾದ ಬಟ್ಟಲಿನಂತೆ ಇರುವ ಎರಡು ಹೋಳುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಿದ್ದು, ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಚಿಕ್ಕದಿರುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡ ತಾಳವನ್ನು ಎಡಗೈಯಲ್ಲೂ ಚಿಕ್ಕ ತಾಳವನ್ನು ಬಲಗೈಯಲ್ಲೂ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ತಾಳಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರ ಮಾಡಿ ದಾರದಿಂದ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಲಗೈನ ಚಿಕ್ಕ ತಾಳವು ಎಡಗೈನ ದೊಡ್ಡ ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಡೆಯುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯ ನಾದವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲಾಗುವುದು.

ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಸಂಗೀತದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ಮೂಲ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿಸಿರುವುದೂ ಹೌದು. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೋರ್‌ರವರು ಅದನ್ನು 'The bane of Indian music' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨೧] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ಹಾರ್ಮನಿ' ತತ್ವಾನುಸಾರವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ವಾದ್ಯವು 'ಅಮೇರಿಕನ್ ಆರ್ಗನ್' ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು.[೨೨]

ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂದಲ್ಲಿ ಕೈ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಕಾಲು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಕೈ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದರೆ ಬಾತೆಯನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಒತ್ತುತ್ತ ಕುಳಿತು ಬಾರಿಸುವಂಥದು. ಕಾಲು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಎತ್ತರವಾಗಿದ್ದು ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಕಾಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ಎರಡೂ ಬಾತೆಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒತ್ತಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಎರಡೂ ಕೈಗಳು ಖಾಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಸಮಾನ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಮಧ್ಯ-ತಾರ ಸಪ್ತಕದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಾರಿಸುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ."[೨೩] "ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ ೧. ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತು ಕೈಯಿಂದ ಬಾತಾ (Bellows) ಹಾಕುತ್ತ ಬಾರಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಕೈಪೆಟ್ಟಿಗೆ' (ಕೈ ಪೇಟಿ) ೨. ಖುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಕಾಲಿನಿಂದ ಬಾತಾ ಹಾಕಿ ಬಾರಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಕಾಲು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ' ೩. ತಂಬೂರಿ ವಾದ್ಯದಂತೆ ಗಾಯಕ ವಾದಕರಿಗೆ ಶ್ರುತಿಪೂರಕ 'ಸೂರಪೆಟ್ಟಿಗೆ'"[೨೪] ಆದರೆ ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ಶ್ರುತಿ ವಾದ್ಯವು 'ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

ಸುಮಾರು ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿ ಅಗಲ ಹಾಗು ಒಂದು ಅಡಿ ಎತ್ತರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಈ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವಿಕೆಯ ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಮರದ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸ್ವರಪೀಪಿಗಳನ್ನು

(Reads) ಆರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮನೆಗಳು ಸಾಲಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಮನೆ ಕಪ್ಪು (ಮೇಲಿನ ಮನೆ) ಹಾಗೂ ಒಂದು ಮನೆ ಬಿಳಿ (ಕೆಳಗಿನ ಮನೆ)ಯಿದ್ದು, ಬಾತೆಯನ್ನು ಎಡಗೈಯಿಂದ ಒತ್ತಿದಾಗ, ಬಾತೆಯ ಮೂಲಕ ಬರುವ ಗಾಳಿಯು ಈ ಸ್ವರ ಪೀಪಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಚರಿಸಿ, ಮೇಲೆ ಯಾವ ಸ್ವರದ ಮೇಲಿನ ಮನೆಯನ್ನು ಒತ್ತಲಾಗುವುದೋ ಆ ಸ್ವರ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ''ಸ್ವರಪೀಪಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಾಲಾಗಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಮೇಲಿಂದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಸಿಂಗಲ್ ಡಬಲ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂರು ಸಾಲುಗಳೂ ಇರುವುದುಂಟು.[೨೯]

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿರುವ ಈ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ೧೯೧೦ರಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದರ ಪ್ರಕಾರ ೧೯೪೬ರಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. 'According to Tyapenahalli Hombiah an old puppeteer of Nagamangala Taluk (Mandya Dt.) his troupe first learnt the use of Harmonium from the actress Handalagere Huchamma in 1910 A.D.[೨೬] ಲಕ್ಷ್ಮಣಯ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ''ನಾನೇ ಮೊದಲು ಗೊಂಬೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು. ೧೯೪೬ರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ನಂತರ, ಬೇರೆಡೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂತು.''[೨]

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಪ್ರಸ್ತುತ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ, ತುಂತುಣಿ ಹಾಗೂ ಪಾವುರಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನು ಬಳಸಲ್ಪಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕು ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖವೀಣೆಯು ಹಾಡಿನ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಸಾಗುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಲಯವಾದ್ಯವಾಗಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಲೆ, ಡೋಲು, ತಾಳ, ಗೆಜ್ಜೆಗಳು ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗುತ್ತಾ ತಾಳ ಅಥವಾ ಲಯವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಗದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮದ್ದಲೆ ಅಥವಾ ಡೋಲಿನ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖವೀಣೆಯು ಸೇರಿ ಅಬ್ಬರವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಳೆತ್ತರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಕುಣಿಸುವಾತ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ತಾನೂ ಕುಣಿದು ಗೆಜ್ಜೆಯ ನಾದದಿಂದ ಗೊಂಬೆಯೇ ಕುಣಿಯಿತೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಭಕ್ತಿ, ಶಾಂತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಟದಲ್ಲಿ ರಸಾಭಾಸವಾಗದಂತೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಆಂಧ್ರಗಳ ಗಡಿಭಾಗ (ಮೂಡಲಪಾಯ)ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಆಳೆತ್ತರದ ಗೊಂಬೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದ ನಿಂತು ಗೊಂಬೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ

ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಒಳಗೆ ಕಲಾವಿದ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಗೊಂಬೆಯೇ ಈ ರೀತಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆಯೇನೋ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆ ನೋಡುಗರಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಚಮತ್ಕಾರಯುತವಾಗಿ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೈಗಳಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದರಿಂದ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹೆಜ್ಜೆ, ಹೆಜ್ಜೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಯ ನಾದ ಕೇಳಿ ಬಂದು ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತವು ಬಹಳ ಸೊಗಸೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿತರ ಶಾಂತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನ ಗತಿಯ ಕುಣಿತವಿದ್ದು, ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಧೃತಗತಿಯ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಾಯ ಸ್ವರದ ಜೊತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ಲಯವಾದ್ಯಗಳ ಸಮನಾದ ನುಡಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ ಹಾಗೂ ಮಿಶ್ರ ನಡೆಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ ನಂತರ ಶಾರದಾ ದೇವಿಯ ನರ್ತನವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಗೊಂಬೆ ಕುಣಿಸುವವನ ನಿಜವಾದ ಜಾಣ್ಮೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಧೃತ ಗತಿಯ ಚಲನೆಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬರಿಯ ಧೃತ ಗತಿಯ ಕುಣಿತಗಳೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಯಾಣದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕುಣಿತವು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳ ನಡೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದು ಪಾತ್ರವು ಬಂದು ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸರಳವಾದ ಕುಣಿತವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಆರು ಅಕ್ಷರದ ಕುಣಿತವು ಆಟದಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಛಾಪು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಾಗದೊಡನೆ ಪಲುಕಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವನಿಗೆ 'ಭಾಗವತ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

"ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆ ಕುಣಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರೀತಿ ನೀತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ಶಾರದಾ ಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನದೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ."[೨೮] ಭಾಗವತನಿಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅನುಸರಣೆ ನಿಜಕ್ಕು ಕೂಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ

''ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಎತ್ತುವ ಆಲಾಪನೆ, ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇನ್ನುಳಿದ ಎರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ''[೨೯] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಭಿನ್ನತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದಾದರೂ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ರೀತಿ ಗಮಕವೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಮಕಯುಕ್ತ ಹಾಡುವಿಕೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಆಲಾಪನೆಯ ರೀತಿಯೂ ಇಲ್ಲಿನ ಗಾನದ ಜೀವಾಳ''[೩೦] ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನ ರೂಪದ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅರ್ಥ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಶುರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸೀಮಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗದ ಅರ್ಥವು ಸ್ಥಿರಪಾಠದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯು ಎಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಯವರು ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಸೀಮಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ 'ವಿಶೇಷ ಆಹ್ವಾನ' ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆರಿಸಿದ ಪದ್ಯದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ತುಂಬಬಹುದು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಭಾಗವತ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕನು ಗುಣವಾಗಿಯೇ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಭಾಗವತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವುದು ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ''[೩೧] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗಿನ ಅಂಶವು ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮೇಳ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಮದ್ದಲೆಯವ ಮಾತ್ರ ತೆರೆಯ ಮುಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನಾದ ಭಾಗವತ ತಾಳ ಹಿಡಿದು ಕುಳಿತರೆ, ಸುಮಾರು ಮೂರು ಜನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರರಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾ-ನ-ನಾ ಎಂಬಂತೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಿ ಆ...... ಹಾ ..... ಎಂಬುದಾಗಿ ರಾಗವಾಗಿ ಎಳೆಯುವ ರೀತಿಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಲಾಪನೆ ಬಂದಾಗ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಆದಿತಾಳ

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ -ಬಂದ ರಾಮಾ (ಮು)

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ - ಬಂದ ರಾಮಾ (ಹಿ)

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ (ಮು)

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ (ಹಿ)

ಕೋದಂಡ ರಾಮಾ (ಮು) ಆ ......
ಆ .... ಆ .....] ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ

ಆಡುತ್ತ ಪಾಡುತ್ತ ನೋಡುವ ಜನರಿಗೆ (ಮು)

ಆಡುತ್ತ ಪಾಡುತ್ತ ನೋಡುವ ಜನರಿಗೆ (ಹಿ)

ಬೇಡಿದ ವರಗಳ ನೀಡುವ ರಾಮಾ (ಮು)

ಆ ...... ಆ ......
ಆ......] ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತ ಬಂದ ರಾಮಾ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಇಷ್ಟು ಹಾಡಿದ ನಂತರ ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಆಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ (ಮು)

ರಾ...... ಮಾ...... (ಹಿ)

ಅಯೋಧ್ಯಾ ರಾಮಾ (ಮು)

ರಾ.....ಮಾ...... (ಹಿ)

ಮತ್ತೆ ವಿಷಮಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭ. ಆದಿತಾಳ

ಅಯೋಧ್ಯಾ ರಾಮ (ಮು) ರಾಮಾ (ಹಿ)

ಕೋದಂಡ ರಾಮ (ಮು) ರಾಮಾ (ಹಿ) - ಆ - -

ತಜ್ಜಂ ತಜ್ಜಂ ತಧಿಗಿಣ ತೋಂ

ತಧಿಗಿಣತ್ತೈ ತಧಿಗಿಣ ತಾ

ತಜ್ಜಂ ತಜ್ಜಂ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಮುಂದಿನ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ ದವರಿಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಹಲವು ಬಾರಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಆಲಾಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತಹಾ ಏಕರೂಪತೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನುಸರಣೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಂಡೇಯ ಜಾನಕಿ ಕಡು ಚಿತ್ರ ಮಾಗಿಹ (ಮು)

ಕಂಡೇಯ ಜಾನಕಿ ಕಡುಚಿತ್ರ ಮಾಗಿಹ (ಹಿ)

ದಂಡಕಾರುಣ್ಯ ನೋಡೇ (ಮು)

ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಭೂಮಂಡಲದೊಳತಿಶಯವಾಗಿ ತೋರುತಿರ್ಪ (ಮು)

ಭೂಮಂಡಲದೊಳತಿಶಯವಾಗಿ ತೋರುತಿರ್ಪ (ಹಿ)

ವೃಕ್ಷ ಸಮೂಹ ನೋಡೇ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಏ........ಏ........
ಏ.......] ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ

ಮರುಗ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಜಾಜಿ ಸುರಗಿ ಸೇವಂತಿಗೆ (ಮು)

ಮರುಗ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಜಾಜಿ ಸುರಗಿ ಸೇವಂತಿಗೆ (ಹಿ)

ಪರಿಮಳಿಸುವ ಪುಷ್ಪವಾ (ಮು)

ಜಾನಕಿ ನೋಡೇ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಪರಿಮಳಿಸುವ ಪುಷ್ಪವಾ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಆ...... ಆ.... ಆ......

ತದ್ಧೋಂ ತಧಿಗಿಣತೋಂ ತಧಿಗಿಣ ತೈ ತಧಿಗಿಣತಾ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಿದ ಅರ್ಧಾವರ್ತವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅರ್ಧಾವರ್ತ ಹಾಡಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುವಾಗ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಅರ್ಧಾವರ್ತವನ್ನು ಇನ್ನರ್ಧಾವರ್ತ ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಯಾವ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆಯೋ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸಹ ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನದ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಆ........ಆ.....ಆ.......ಎಂಬ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಸೇರಿ ಹಾಡುವುದುಂಟು.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಸಹ ಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಇದು ಹಾಡು ಯಾವ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕು ಇದು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಇನ್ನುಳಿದ ವಾದ್ಯಗಳು ಸಹ ಶ್ರುತಿಗೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಹ ಸೇರಿ ಸಂಗೀತ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಂಚಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ಆ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ನಂತರ ಆ.......ಆ.......ಆ... ಅಥವಾ ಏ...... ಏ.......ಏ....... ಎಂಬ ಆಲಾಪವನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡರೂ, ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಬರಿಯ ಆಲಾಪನೆಯಿಂದಲೇ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಬರುವಿಕೆ, ಕುಣಿತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಆಲಾಪನೆಯು ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಎಂಟು ಆವರ್ತಗಳಷ್ಟು ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಂಟು ಆವರ್ತಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿ ಆಟದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಗ (ಧಾಟಿ) ರಸ-ತಾಳ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಹಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ಸುಲಭ. ದಕ್ಷಿಣ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೇಳಗಾಯನವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಸರಳ, ಸುಲಭವಾದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಸಹ ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಾಗದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸ್ವರೂಪದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಒಂದೆರೆಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ- ಮಧ್ಯಮಾವತಿ   ಆದಿತಾಳ

ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ ಕೋದಂಡರಾಮ
ಆಡುತ್ತಾಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ

ಈ ಹಾಡು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಾರಮ್ಮ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗಿಯ ತಂದಿವ್ನಿ ಊಟದ
ರಾಗಿಯ ತಂದಿವ್ನಿ ರಾಗಿಯ
ಅನ್ನ ಛತ್ರವ ಹಿಡಿಸುವರಾಗಿ
ಕನ್ಯಾದಾನವ ಮಾಡುವರಾಗಿ ‖ ರಾಗಿಯ ‖
ದೇಶವಿದೇಶವ ತಿರುಗುವ ರಾಗಿ
ಜ್ಞಾನ ಜ್ಯೋತಿಯ ಬೆಳಗುವರಾಗಿ ‖ ರಾಗಿಯ ‖

ಇದು ಜನಪದ ಗೀತೆ 'ಹಾಲರವಿಬಂದೋ' ಎಂಬ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ, ರಾಗೀ ತಂದೀರಾ (ಪುರಂದರದಾಸರು) ಹಾಡಿನ ಚರಣಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಚರಣಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಚಾರಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಹಾಡದೆ ನೇರವಾಗಿ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲೂ ಗತಿಬದಲಾವಣೆ ಆದಾಗ ಆ ....ಅಥವಾ ಏ......ಎಂಬ ಆಲಾಪದಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹಾಡು, ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ನಾಟಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಿರಾಗದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಆಲಾಪನೆಯು ಕೇಳಿಬಂದು, ನಂತರ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಗಣಪತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನೋ ಹಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ನಾಟಿ ರಾಗದ ಹೊರತಾಗಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಮೋಹನ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಒಂದು ರಾಗವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ರಸ ಸ್ಫುರಣೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರೂ, ಗತಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೋಹನ ರಾಗದ ಸರ್ವಸ್ವರವೂ ಜೀವ ಸ್ವರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸ ಸ್ಫುರಣೆಯು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಬರಿಯ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲೇ ಸಂಚರಿಸಿ ಸಂ ದಾ ಸಂ ಸಂ ದಾ ಸಂ ಎಂಬಂತೆ ಹಾಡಿ ವೀರರಸ ಸ್ಫುರಿಸಲಾಗುವುದು.

ತಾಳಗಳ ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳವುದಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳೆನಿಸಿರುವ ಛಾಪುತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆದಿತಾಳ, ಏಕತಾಳ, ರೂಪಕ ತಾಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ರಾಗಕ್ಕೂ, ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವಂತೆ ತಾಳವೂ ಸಹ ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಗತಿಗೂ ರಸಕ್ಕೂ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ (೮ ಅಕ್ಷರಕಾಲ) ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಆ ಹಾಡು ಭಕ್ತಿ ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನೇ ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದಾಗ ರೌದ್ರ ರಸ ಸ್ಫುರಣೆಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಗತಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ, ತಾಳದ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ಛಾಪುತಾಳಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಹಾಡಿದಾಗ್ಯೂ ಭಿನ್ನ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿ ಹಾಡೂ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಳೆತ, ನುಲಿತಗಳು ಕಂಡುಬಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಬೀರಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಗಮಕ ಸಹಿತವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರವಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ಯಾವುದೇ ರಾಗವನ್ನು ರಸ ಸ್ಫುರಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಯಾವುದೋ ರಸಕ್ಕೆ ಬೇರಾವುದೋ ಹೊಂದಲಾರದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಬಿಗಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ರಾಗ (ಧಾಟಿ) ರಸ-ತಾಳ ಹಾಗೂ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸೂತ್ರದಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಬಂಧ ಬಿಗಿಗೊಳ್ಳಲು ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ/ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಈ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆಯೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟ ದಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಪದ್ಯಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು. ಗದ್ಯಭಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಕುಣಿಸುವುದರಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತ ವಾದವುಗಳೇ. ಗೊಂಬೆ ಆಟವೂ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ"[೩೨] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದು, ಗೊಂದಲಕ್ಕೆಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರೇ, ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರಾದ್ದರಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಿರ್ಜೀವವಾದವು ಗಳು ಎಂಬುದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕು ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳು ಬಳಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಂಡುಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು."[೩೩]

ಗಮುಕಯುಕ್ತವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿದ್ದು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಆಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸ್ವರಗಳೂ ಸೇರಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ.

ಕೋಲಾಟದ ಹಾಡು

ಕೋಲು ಕೋಲಣ್ಣ ಕೋಲೆ । ಕೋಲಣ್ಣ ಕೋಲೆ
ಕೋಲು ಕೋಲಣ್ಣ ಕೋಲೇ ॥

ಹೊತ್ತು ಹುಟ್ಟಿತು ಹೂಡಯ್ಯ ನೊಗವನ್ನು
ಮುತ್ತು ದವುನಂಗೆ ಬೆವರೂತ ॥ ಕೋಲಣ್ಣ ॥

ಮುತ್ತು ದವುನಂಗೆ ಬೆವರೂತ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ
ವಾಸುದೇವ ॥ ಕೋಲಣ್ಣ ॥

ಗೊಂಬೆಯ ತೇರಿಗೆ ಎಂಭತ್ತು ದೀವಿಗೆ
ಗೊಂಬೆ ನಿನ್ನಾರು ಕರೆದೋರು ॥ ಕೋಲಣ್ಣ॥

ಗೊಂಬೆ ನಿನ್ನಾರು ಕರೆದೋರು ಮೈಸೂರು
ರಂಭೇರಿಗಿಂತ ಚೆಲುವಾಗಿ || ಕೋಲಣ್ಣ||

ಬೇಸಿಗೆ ಬಿಸಿಲಲ್ಲಿ ಯಾಕೊಂಟ್ಯೊ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ
ನೀ ಬಾಡಿ ನಿನ್ನ ಮೊಗ ಬಾಡಿ || ಕೋಲಣ್ಣ||

ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡು

ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರೆ

ರಾಗ-ಸಾಲಗಭೈರವಿ ಮಿಶ್ರಛಾಪು

ಬೇಡಾವೋ ಇಂಥಾ ಗುಣ ಮಾಡಲು ನಿನಗೆ
ಕೇಡುಬರುವುದು ಸಹಜ
ಬೇಡೋ ಮಗನೆ ಬೇಡಿ ಕೊಂಬೆನು
ಮಾಡದಿರು ಕ್ರೌರ್ಯವನು ಮಗನೆ
ಆಡಿ ಪಾಡುವುದನು ಬಿಟ್ಟು
ಖೋಡಿ ಕಾಳಗವೇಕೋ ನಿನಗೆ

ಮುಕ್ತಾಯದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಬಳಸಿರುವ ರೀತಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ
ದಿದ್ಧಿಗಿ ದಿಗಿ ತಾತಾ ದಿಗಿದಿಗಿ
ದಿದ್ಧಿಗಿ ದಿಗಿ ತಾತಾ ದಿಗಿದಿಗಿ ತೋಂ
ದಿತ್ತತ್ತದಿಗಿಣ ತೈ ದಿತ್ತತ್ತ ದಿಗಿಣ ತಾ
ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ
ಮೂಡಲಾಕ್ಷಣ ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ
ಕೂಡಿ ಪತಿ ಸಖಿ ಮೂವರಿದ್ದರು ಕಾಡಿನೊಳಗೇ ಏ........ಏ......
ಮರದಿ ಫಲಗಳ ಕೊಯ್ದು ಲಕ್ಷ್ಮಣ
ದಿನದೊಳವರಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುತಲಿ
ಇನಿತು ಹನ್ನೆರಡು ವರುಷವ ಕಳೆದರಲ್ಲೇ .....ಏ.......ಏ
ದಿದ್ಧಿಗಿ ದಿಗಿ ತಾತಾ ದಿಗಿದಿಗಿ

ದಿದ್ಧಿಗಿ ದಿಗಿ ತಾತಾ ದಿಗಿದಿಗಿ ತೋಂ

ದಿತ್ತತ್ತಧಿಗಿಣತ್ತೈ ದಿತ್ತತ್ತಧಿಗಿಣತಾ

ಪ್ರಸಂಗದ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಡು

ಹಾಡಿನ ಗತಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಅಣ್ಣ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು.

ಆದಿತಾಳ (೮ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ)

ಎಲೋ ಮನುಜ ನಿನ್ನ

ಬಲವ ಎನ್ನಲ್ಲಿ ತೋರೊ

ಮುರಿವೆನು ನಿನ ಹಲ್ಲ - ಹೇ ಕುಳ್ಳಾ

ಮುರಿವೆನು ನಿನ ಹಲ್ಲ

(ಗತಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ) ರೂಪಕತಾಳ (೬ ಅಕ್ಷರ)

ಹೇ ನರನೇ ಬೇಗದಿಂದ

ನೀ ಬಾರೋ ಸಮರಕ್ಕೆ

ಹೇ ನರನೇ ತಾತ್ತೈಯ್ಯ

ಹೇ ಚೋರಾ ತಾತ್ತೈಯ್ಯ

ಹೇ ನರನೇ ......ಏ...

ತದ್ಧಿತ್ತೈಝುಣ ತದ್ಧಿತೋಂ ಝುಣ

ತಥದಿಂ ತಥದಿಂ ತದ್ಧಿಥ್ಥಾ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳ ರಚನೆ

ಇಲ್ಲಿನ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ.

೧. ಮುಖವೀಣೆ

೨. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೩. ಮದ್ದಲೆ

೪. ತಾಳ

೫.	ಗೆಜ್ಜೆ

೬.	ಚೆಂಡೆ

೭.	ಜಾಗಟೆ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆ, ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ''ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ವಾದ್ಯಗಳೆಂದರೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ತಾಳ, ಮುಖವೀಣೆ ಮತ್ತು ಗೆಜ್ಜೆ, ಮುಖವೀಣೆಯ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಅಸದಳ. ಆಟವನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಅದು ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಭೂಮಿ, ಆಕಾಶಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇನೋ ಅನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಅದರ ಸದ್ದು''[೩೪] ಎಂದಿರುವಲ್ಲಿ ನಿಜವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿಯೂ, ಲಯವಾಗಿಯೂ ಈ ವಾದ್ಯದ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಂತೆ ಭಾಗವತರು, ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಯವರು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಚಂಡೆಯ ಅಬ್ಬರಕ್ಕೆ, ಮದ್ದಲೆಯ ತುಡಿತಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಕೊಡುತ್ತಾ ಬರುವ ಬೊಂಬೆಗಳ ಅಬ್ಬರದ ಕುಣಿತ, ವೈಯ್ಯಾರ, ಅಭಿನಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಜಾನಪದ ರಸಸಿದ್ಧಿ.''[೩೫]

ಮುಖವೀಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ''ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ ಮೃದಂಗ. ಇದನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕ, ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಈ ಮೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಮೃದಂಗ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿಯ ಮೃದಂಗ ಉಳಿದೆರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳ ಮೃದಂಗಗಳಿಗಿಂತಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದು. ಇದು ಸುಮಾರು ೨ ೧/೨ ಅಡಿಯಷ್ಟು ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರದ ಮೃದಂಗ ಈ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಲೆಗ್ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ' ಅನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾಳ, ಜೊತೆಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ನಾದಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.''[೩೬]

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮುಖವೀಣೆ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮದ್ದಲೆ, ತಾಳ, ಗೆಜ್ಜೆಗಳು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಷ್ಟು ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನುಳಿದ ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಚೆಂಡೆ

ಈ ವಾದ್ಯವು ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯ. ಇದರ ಉದ್ದ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿ. ಹಾಗೂ ಏಳರಿಂದ ಒಂಭತ್ತು ಇಂಚು (ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿ) ವ್ಯಾಸದ ಸಿಲಿಂಡರ್ ಆಕಾರದ ಮರದ ಹೊಳವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಅಳತೆಯ ವ್ಯಾಸದ ಚರ್ಮದ ಮುಚ್ಚಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಲಸು-ತೆಂಗು-ಮುಂತಾದ ಮರಗಳಿಂದ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಇಂಚು ದಪ್ಪವಿರುವ ಹೊಳವಿನಿಂದ ಈ ವಾದ್ಯ ತಯಾರಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೊಳವಿನ ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಆಡಿನ ಚರ್ಮವನ್ನು (ಬಡಿಯುವ ಭಾಗ) ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋತದ ಚರ್ಮವನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಳವಿನ ಎರಡೂ ಪಕ್ಕಗಳಿಗೆ ಚರ್ಮ ಸೇರಿಸಿದ ಎರಡು ಮುಚ್ಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಹಗ್ಗದಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಬಿಗಿಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಗ್ಗ ಪೋಣಿಸಲು ಸಮ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ (೧೦-೧೨-೧೪) ಚರ್ಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ರಂಧ್ರ ಮಾಡಿ ದಾರ ಅಥವಾ ನಾರಿನಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಬಿಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ಎರಡು ಕಡ್ಡಿಗಳಿಂದ ಬಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಜಾಗಟೆ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಂಟು ಇಂಚು ಅಗಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಂಚಿನ ಮಂದವಾದ ಹಾಳೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಲಾದ ಜಾಗಟೆಯು ಪೂಜಾ ವಾದ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರವಿದ್ದು ದಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ದಾರವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬಲಗೈನಿಂದ ಮರದ ಕೋಲಿನಿಂದ ಹೊಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ಢಣ್, ಢಣ್ ಎಂಬ ನಾದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳು ಸಹ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆಯು ಮೋಡಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮುಖವೀಣೆ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಮದ್ದಲೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ (ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕ) ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಜೊತೆಗೆ ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳು ಆಟಕ್ಕೆ ಗತ್ತನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ/ ಬಯಲಾಟವನ್ನೇ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸಿರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಳಗ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆ, ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆ, ಜಾಗಟೆಗಳು ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳೊಡಗೂಡಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರೌದ್ರ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರದ ಆಗಮನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ನುಡಿತದಲ್ಲೂ ಜೋರು ಧ್ವನಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. 'ತಾಳ'ವು ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕುರುಹಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಗೆ ಆರತಿ ಹಾಗೂ ಮಂಗಲಾಚರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಜೋರಾಗಿ ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಪ್ರತಿ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೂ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ತನ್ನ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ, ಅದರ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಾನೂ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ, ಗೆಜ್ಜೆಯ ನಾದದಿಂದಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಕುಣಿಯುತ್ತಿವೆಯೇನೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಕುಣಿತ

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ಕುಣಿಯುವದು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕೈಚಳಕದಿಂದ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಸಾಧನೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಮೆಚ್ಚುವಂತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. 'ಗೊಂಬೆಗಳು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ, ಹಾಡುತ್ತವೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರದಂತೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವ ದಿಂದಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಲಾಬ್ರಹ್ಮ."[೩೭] "ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಗಣಪತಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭ. ಬೊಂಬೆಗಳೇ ಬಂದು ಗಜಾನನನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುವ ದೃಶ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಮನಮೋಹಕ. ಆನಂತರದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಕುಣಿತ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಪೂರ್ವಭಾವೀ ಸಿದ್ಧತೆ."[೩೮]

ಪ್ರಸಂಗ ಕುಣಿತದ ಜೊತೆಗೆ ಮನರಂಜನಾ ಕುಣಿತವೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕೋಲಾಟದ ಕುಣಿತವೂ ಒಂದು. "ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಮನೋರಂಜನೆ ತರುವ ಕೆಲವು ಗೊಂಬೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂಥಹವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಲು ಹೊಯ್ಯುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗೊಂಬೆಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇಂಥವು ಒಂದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಹೆಣ್ಣು ಗೊಂಬೆಗಳೂ ಕೆಲವು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಕೈಲಿ ಬಣ್ಣದ ಕೋಲು ಹಿಡಿದು ಜಡೆ ಹೆಣೆಯುವ ರೀತಿ ಸೋಜಿಗ ಪಡುವಂತಹದು."[೩೯] "ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಅವರ ಬಲಗಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ."[೪೦]

ಕಾಳಗದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿನ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತವೇ ಒಂದು ಸೊಗಸು. "ವೀರಾವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯ ಕುಣಿತದ ಗತಿ ತೀವ್ರಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನೇರಿ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳುತ್ತದೆ. ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೇರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕೈ ಚಳಕದಿಂದಾಗಿ ರಸಾವೇಶ ಸಿದ್ಧಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆನಂದಾನುಭೂತಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಳವಡಿಕೆಯಾದಷ್ಟು ಇನ್ನಾವ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆಗಲಿ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬೊಂಬೆಗಳ ತೀವ್ರಗತಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನಾ ವೈಶಾಲ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅದ್ವಿತೀಯ."[೪೧] "ಅವು (ಗೊಂಬೆಗಳು) ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ವಾದ್ಯ ಬಾರಿಸಿ ತಾಳ ಕೂಡಿಸುವಾಗ ಸೂತ್ರಧಾರ ತನ್ನದೇ ಹೆಜ್ಜೆಗಾಲುಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಕುಣಿಯಿಸಿ, ಆ ತಾಳ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸುತ್ತಾನೆ."[೪೨] "ಪಾತ್ರಗಳ 'ಸುತ್ತುನೃತ್ಯ' ಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಥೈಥಕಥೋಂ ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯಗತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು."[೪೩] ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ-ಗೆಜ್ಜೆಗಳ ಉತ್ತಮ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತದ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಷ್ಟು ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಎ.ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ, ಪುಟ ೨೩೯

೨. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ೧೬, ಪುಟ ೬೭

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೫-೬೬

೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೬

೫. ಗೋವಿಂದರಾಜು ಟಿ., ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪುಟ ೧೦೪

೬. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಜಾನಪದ ಕೆಲವು ಮುಖಗಳು, ಪುಟ ೮೮

೭. ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಎ.ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ, ಪುಟ ೧೬

೮. Krishnaiah S. A. Karnataka Puppetry-P.No-77

೯. ಗೋವಿಂದರಾಜು ಟಿ., ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪುಟ ೯೨

೧೦. ಯಶೋಧರಾ ಬಿ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪುಟ ೫೬೩

೧೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೫೬೩

೧೨. ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೆ ಮನವೇ ಸಾಕ್ಷಿ
ತೋಡಿದ ಬಾವಿಗೆ ಜಲವೇ ಸಾಕ್ಷಿ
ಮಾಡಿದ ಪಾಪಕೆ ಮನವೇ ಸಾಕ್ಷಿ
ಸಾಕ್ಷಿಗೆ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನಾ ಸಾಕ್ಷಿ (ಪುರಂದರದಾಸರು)

೧೩. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಜಿ.ಎ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೨೦೦

೧೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೮

೧೫. ಗೋವಿಂದರಾಜು ಟಿ., ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪುಟ ೯೪

೧೬. Krishnaiah .S.A. Karnataka Puppetry-P No-28

೧೭. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಜಿ.ಎ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೯೭

೧೮. Krishnaiah S.A. Karnataka Puppetry-P No-29

೧೯. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಬೆಟಗೇರಿ, ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪುಟ ೧೦೮

೨೦. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಜಿ.ಎ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೬೦

೨೧. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, (ಉದ್ಧೃತ) ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೪೪

೨೨. ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ. ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೧೦೪

೨೩. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೪೪

೨೪. ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ., ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೧೦೪

೨೫. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೪೪

೨೬. Krishnaiah S.A. Karnataka Puppetry-P No. 27

೨೭. ಗೋವಿಂದರಾಜು ಟಿ., (ಉದ್ಧೃತ) ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪುಟ ೬೪

೨೮. ಚನ್ನಬಸಪ್ಪ ಗೊ.ರು., (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು, ಪುಟ ೧೭೯

೨೯. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೪೯, ೧೫೦

೩೦. ರಂಗನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಕೆ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೭೫

೩೧. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೭೬

೩೨. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೪೮, ೧೪೯

೩೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೪೮

೩೪. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ ಹಿ.ಶಿ., ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು, ಪುಟ ೨೭

೩೫. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೫೮೧

೩೬. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೪೯

೩೭. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೫೭

೩೮. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, (ಪ್ರ.ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೫೮೧

೩೯. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೫೭

೪೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೧

೪೧. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೫೮೧, ೫೮೨

೪೨. ರಂಗನಾಥ ಹೆಚ್.ಕೆ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೭೩

೪೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೫

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟದ ಸಂಗೀತ

ಮೂಡಲಪಾಯ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಕುಣಿತ

ಬಯಲಾಟ (ದೊಡ್ಡಾಟ)

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಕುಣಿತ

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟದ ಸಂಗೀತ

ಮೂಡಲಪಾಯ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವವರಿಗೆ 'ಭಾಗವತ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ''ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇವನನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಸಂಗೀತಗಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದು.''[೧] ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಪರಿಣಿತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕರ್ತೃವೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ರಾಗ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಲಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಧಾಟಿ, ದಾಸರ ಪದಗಳು (ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳು), ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಇವುಗಳನ್ನು (ಹಾಡುಗಳನ್ನು) ಹಾಡುವಾಗ, ಅವುಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ ಮಾರ್ಗೀಯ ರೀತಿ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗಂಧವಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ''[೨] ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಮುಖವೀಣೆಯ ಕಲಾವಿದ ಲಕ್ಷ್ಮೀಪುರದ ಭೈರಪ್ಪ, ಅರಳುಗುಪ್ಪೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಪ್ಪ, ಹಳೇಪಾಳ್ಯದ ಕೆಂಚಪ್ಪ, ಕೊನೇಹಳ್ಳಿಯ ನರಸಪ್ಪ, ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರದ ಮುನಿಯಪ್ಪ, ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿಯ ತಿಮ್ಮೇಗೌಡ, ನೇರಲಗುಡ್ಡದ ಗೋವಿಂದಪ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಭಾಗವತರು ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನುರಿತ ಭಾಗವತರು. ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಮುನಿಯೂರಿನ ದಾಸಾಚಾರ್, ಅರಳುಗುಪ್ಪೆಯ ಚನ್ನಬಸವಯ್ಯ, ಹೊನ್ನವಳ್ಳಿಯ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್, ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆಯ ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಶೆಟ್ಟಿಕೆರೆಯ ಕೆಂಪರಾಮಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರು ತುಂಬ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.''[೩] ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಭಾಗವತರು ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದರು ಸಹ ಅವರು ಹಾಡುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನೇರವಾದ ಹಾಡುವಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಈ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ರಾಗವನ್ನು ನೆಚ್ಚದೆ, 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನು 'ಅದರಂತೆ' ಎಂದು ಬರೆದು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಇಲ್ಲಿ ಧಾಟಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದಷ್ಟೇ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ...... ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ. ಹಾಡುವವರಿಗೆ

ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಹಾಡಿನ ಸಾಲೊಂದನ್ನು ಬರೆದು 'ಅದರಂತೆ' ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ಹೆಸರಿನ ಅಥವಾ ರಾಗ-ತಾಳದ ವಿವರವೂ ಅಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ"[೪] ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನೇ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೇಳ

ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕ ಅಥವಾ ಭಾಗವತ ಮುಮ್ಮೇಳವಾದರೆ ಅವನಿಗೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯಕರು ದನಿಗೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರರಿಂದ ಐದು ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತ ಯಾವುದೇ ರಾಗ ಅಥವಾ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ನಂತರ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಅದೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಏರು ದನಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗ ಅಥವಾ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿ ಎಳೆಯುವ ರೀತಿಯು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರ ಅನುಸರಣೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ 'ಕೋಚ್' ಎತ್ತುವಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪಡುವಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ವೇದಿಕೆಯ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಜೊತೆಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ನಂತರ ಶಾರದಾ ಸ್ತುತಿ, ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನದ ನಂತರ ಕಥಾಭಾಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಟದ ಕೊನೆಯವರೆವಿಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸಹ ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಕಳೆಗಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅನುಸರಣೆ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ಹಾಡು

ರಾಗ-ಮಧ್ಯಮಾವತಿ **ಆದಿತಾಳ**

ಮುರಳೀಧರ ಗೋವಿಂದ ಬಂದ (ಮು)
ಮುರಳೀಧರ ಗೋವಿಂದ ಬಂದ (ಹಿ)
ಮುರಳೀಧರ ಗೋವಿಂದ ಬಂದ ವೈಕುಂಠದಿಂದಾ (ಮು)
ಆ....... ಆ........ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)
ಮುರಳೀಧರ ಗೋವಿಂದ ಬಂದ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)
ನಂದ ನಂದ ಗೋವಿಂದನು ಬಂದ
ಮಂದರೋದ್ಧಾರ ಗೋಪಾಲನು ತಾ ಬಂದ (ಮು)
ನಂದ ನಂದ ಗೋವಿಂದನು ಬಂದ

ಮಂದರೋದ್ಧಾರ ಗೋಪಾಲನು ತಾ ಬಂದ (ಹಿ)

ಬೇಡಿದ ಜನರಿಗೆ ವರಗಳ ಕೊಡುವೆನೆಂದೆನುತ (ಮು)

ಮುರಳೀಧರ ಗೋವಿಂದ ಬಂದ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಬಂದಾ..... (ಮು) ಆ.......ಆ.......ಆ....... (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಗಯಚರಿತ್ರೆ

ರಾಗ -ಆನಂದ ಭೈರವಿ ಆದಿತಾಳ

ಹೇಳಲಾರೆನೋ-ಹೇಳದುಳಿಯಲಾರೆನೋ (ಮು)

ಹೇಳಲಾರೆನೋ-ಹೇಳದುಳಿಯಲಾರೆನೋ (ಹಿ)

ಹೇಳಿದರೆ ನಾಳೆಯವನ

ಪ್ರಾಣವುಳಿಯದೋ ನಿನ್ನಾಣೆ (ಮು)

ಹೇಳಿದರೆ ನಾಳೆಯವನ

ಪ್ರಾಣವುಳಿಯದೋ ನಿನ್ನಾಣೆ (ಹಿ)

ಹೇಳದಿದ್ದರೆನ್ನ ನೀನು

ದೂರುತಿರುವೆಯೋ ನಿನ್ನಾಣೇ (ಮು)

ಹೇಳದಿದ್ದರೆನ್ನ ನೀನು

ದೂರುತಿರುವೆಯೋ ನಿನ್ನಾಣೇ (ಹಿ)

ಹೇಳಿದರೆ ನಾಳೆಯವನಾ

ಪ್ರಾಣವುಳಿವದೆಂತೋ ಕಾಣೇ (ಮು)

ಹೇಳಲಾರೆನೋ ಹೇಳದುಳಿಯಲಾರೆನೋ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ತತ್ತೋಂ ಝಣಂ ತಕಥೈ ತಕಥೈ ತಕಥೈ

ಹಸುವಿಗೊಂದು ಹಣ್ಣ ತರಲು (ಮು)

ಹಸುವಿಗೊಂದು ಹಣ್ಣ ತರಲು (ಹಿ)

ಯಶವ ವನದಿ ಪೋಗುತಿರಲು (ಮು)

ಯಶವ ವನದಿ ಪೋಗುತಿರಲು (ಹಿ)

ಹಸುವಿಗೊಂದು ಹಣ್ಣ ತರಲು

ಯಶವ ವನದಿ ಪೋಗುತಿರಲು

ಸಣ್ಣ ಬಾಲಕ ತಾನೇ ಬಂದು

ಎದುರು ಗಯ ಗಂಧರ್ವನೆಂದ (ಮು)

ಹೇಳಲಾರನೋ - ಹೇಳದುಳಿಯಲಾರೆನೋ (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಕೊನೆಯ ಸಾಲನ್ನು ಎರಡು ಬಾರಿ ಹಾಡಿ ಆ.... ಎಂಬ ಆಲಾಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡು ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುವಾಗ ಒಂದೇ ಹಾಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದುಂಟು.

ಹೀಗೆ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನುಸರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಾಗೂ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಿದ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ಪದ ಅಥವಾ ರಾಗವನ್ನು /ಆಲಾಪವನ್ನು ಕೋಚ್ ಹೊಡೆಯುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಮೊಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಶ್ರುತಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುಖವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಆಲಾಪವನ್ನು ನುಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಾಡನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾಳಗ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಹಾಡುಗಳೂ ಒಂದು ಸಪ್ತಕದ ಒಳಗೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೆರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜದಿಂದ ಹಿಡಿದು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೆ (ಇದರೊಳಗೆ) ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಡುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲೇ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೋಚ್ ಹೊಡೆಯುವಿಕೆಯು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜ, ರಿಷಭ, ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ರಿಷಭದಲ್ಲೇ 'ಆಲಾಪ' ಎತ್ತುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವಾಗ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಂಚೆ 'ಏ' ಎಂದು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದವ ಬಿಟ್ಟ ಸ್ವರವನ್ನೇ ಹೇಳಿ, ನಂತರ

ಹಾಡನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಶ್ರುತಿ ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯವೂ ಇದರಲ್ಲಿರಬಹುದೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಗ(ಧಾಟಿ) -ರಸ -ತಾಳ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳೇ ಕವಿಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ ‘ಧಾಟಿ’ಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಯಾ ರಾಗ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳು ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. “ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ನಾಟಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ರೇಗುಪ್ತಿ, ಸಾವೇರಿ, ಕಾಂಬೋಧಿ, ಮುಖಾರಿ, ಆರವಿ, ಕಾನಡ, ಗೌಳ, ಕೇದಾರಗೌಳ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ತೋಡಿ, ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ, ಭೈರವಿ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಪೂರ್ವಕಲ್ಯಾಣಿ, ಮ್ಲೇಚ್ಛಕಲ್ಯಾಣಿ, ಅಠಾಣ, ಮೋಹನ, ಬಿಲಹರಿ, ಬೇಗಡೆ, ಧನ್ಯಾಸಿ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ಸುರವಿ, ವಿಜಯನಾಗರಿ, ಬೇಹಾಗ್, ಭೂಪಾಳಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಯರಕುಲಕಾಂಬೋಧಿ, ಜಂಜೂಟಿ, ಮಲಹರಿ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ‘ಆರವಿ’ ಮತ್ತು ‘ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ’ ಒಂದೇ ರಾಗವೆಂದು ಕೆಲವು ಭಾಗವತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಬೆಂಗಳೂರು ಸುತ್ತಲಿನ ಭಾಗವತರು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಎಂದು ಹಾಡುವ ರಾಗ ತಿಪಟೂರು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ‘ಆರವಿ’. ಅಲ್ಲಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ ‘ಬತ್ತೀಸರಾಗ’ಗಳನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆರವಿ ಮತ್ತು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಎರಡು ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ”[೫] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಗೊಂದಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಆರವಿ ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ರಾಗವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ‘ಆರವಿ’ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ‘ಆರವಿ’ ಮತ್ತು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಎರಡು ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೊಂದು ರಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಮೇಚ್ಛ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಈ ಎರಡು ರಾಗಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ ಎಂದಿರುವ ರಾಗವು, ಕಟಪಯಾದಿ ಸೂತ್ರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ‘ಮೇಚ’ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಪದವನ್ನು (ಮ್ಲೇಚ್ಛ ಅಲ್ಲ) ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ‘ಮೇಚ ಕಲ್ಯಾಣಿ’ ೬೫ನೆಯ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆರವಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಹಾಗೂ ಮೇಚ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಒಂದೇ ರಾಗವಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೊಂದು ರಾಗಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಭಾಗವತರೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ನಾಟಿ, ಆರವಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಗೌಳ, ಕೇದಾರಗೌಳ, ಕಾಂಬೋಧಿ, ರೇಗುಪ್ತಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಮುಖಾರಿ, ತೋಡಿ, ಕಾನಡ, ಮೋಹನ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಸಾವೇರಿ, ಧನ್ಯಾಸಿ, ಬೇಗಡೆ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಆರೇಳು ರಾಗಗಳಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ

ನಾಟಿ ರಾಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಬರಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ "ನಾಟಿರಾಗವನ್ನು ಭಾಗವತರು ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಬಲ್ಲರೇ ಹೊರತು, ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹಾಡನ್ನೂ ಹೇಳಲೂ ಸಮರ್ಥರಲ್ಲ"[೬] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ. ರಾಗದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದಂತೆ, ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದಷ್ಟು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆಂದ ಮೇಲೆ ಹಾಡು ಹಾಡುವುದು ಏನೂ ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಹಳೆಯ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ೧೯೯೦-೯೧ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರಾದ ಕೊನೇಹಳ್ಳಿಯ ನರಸಪ್ಪನವರು ಜೀಶಂಪ ಅವರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸ್ನಾತಕೊತ್ತರ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಯಿತ್ತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ (ಜಾನಪದ ವಿಭಾಗ) ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡುವ ಒಂದು ಸದವಕಾಶ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ನಾನು ಅಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ 'ವಂದಿಸುವುದಾದಿಯಲಿ ಗಣನಾಥನಾ' ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದೆ. ಅದೇ ತಕ್ಷಣವೇ ನನ್ನನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಿದ ನರಸಪ್ಪನವರು ನನ್ನಿಂದ ಹಾಡನ್ನು ಬರೆಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನು ಹಾಡಿಸಿದರು. ನಂತರ ನಾಲ್ಕೈದು ದಿನಗಳು ಕಳೆದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಮೂಡಲಪಾಯ 'ಮಹಿಷವಧೆ' ಅಥವಾ 'ಮಹಿಷಾಸುರ ಸಂಹಾರ'ದ (ಪ್ರಸಂಗದ ಹೆಸರು ಅಷ್ಟು ಸರಿಯಾಗಿ ನೆನಪಿಲ್ಲ) ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಹಾಡನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಶಹಬ್ಬಾಸ್ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಈ ವಿಷಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭೇಟಿಯಾದಾಗ 'ನಾಟಿ' ರಾಗದ ಹಾಡು ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿದಾಗ, ನಾನೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲಮ್ಮ ನಮ್ಮದೇ ಒಂದು ಧಾಟಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದುದು ಅವರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ವಿನಯವೂ ಸೇರಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿನ ಈ 'ಹಿರಿತನವು' ಅವರನ್ನು ಇತರರಿಗಿಂತ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಲು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಮುಖ ರಾಗಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ನಾಟಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಮೋಹನ, ಸಾವೇರಿ, ಕಾಂಬೋದಿ, ತೋಡಿ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಬಿಲಹರಿ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ಕಾನಡ-ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭಜನೆಯಧಾಟಿ, ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ರಾಗಕ್ಕೂ -ರಸಕ್ಕೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ /ಆಯಾ ರಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗವನ್ನೇ ತನ್ಮೂಲಕ ಧಾಟಿಯನ್ನು

ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಿರಾಗ ಬಂದರೆ (ಗಣಸ್ತುತಿಗೆ) ಹೆಣ್ಣು ವೇಷಗಳನ್ನು ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಅಥವಾ ಕಾಂಬೋಧಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಸಲಾಗುವುದು. ಬಾಲಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಆರವಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವುದು. ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಗೌಳ ಮತ್ತು ಕೇದಾರಗೌಳವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವುದು. ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುವಾಗ ಭಾಮಿನಿಯನ್ನು ರೇಗುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಸಂತೋಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದಭೈರವಿ, ದುಃಖಕ್ಕೆ ತೋಡಿ, ಕಾನಡ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳು. ರಾತ್ರಿ ಎರಡರ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಭೈರವಿ, ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಮಂಗಳಕ್ಕೆ ಸಾವೇರಿ. ಈ ನಡುವೆ ನಾರದ ಅಥವಾ ಗೌರವ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದರೆ ಶಂಕರಾಭರಣ, ಆನಂದಭೈರವಿಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾತ್ರಿ ಹನ್ನೊಂದರ ವೇಳೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕತೆಗಳನ್ನು ನಾಟಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಜಿತುವಧೆ ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ, ಪಂಚವಟಿ ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯಲ್ಲಿ, ಕುಶಲವರ ಕತೆ ಆನಂದಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ, ಕರಿಭಂಟನ ಕತೆ ಗೌಳದಲ್ಲಿ, ಭಕ್ತ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ. ಇದು ಕೆಲವು ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಬಹುದು''[೬] ಎಂಬುವಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯ ಬಹಳ ಸಮಂಜಸ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಏಳು ಅಥವಾ ಎಂಟು ರಾಗಗಳಲ್ಲೇ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಭಾಗವತರು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಪದೇ ಪದೇ ಬಳಸಿದ ರಾಗವನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಅಲ್ಲೇ ಅವರ ಹಾಡುವಿಕೆ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಾಸವಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ, ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಕಾನಡಾ, ಹಾಗೆಯೇ ಕರುಣಾ ರಸಕ್ಕೆ ನೀಲಾಂಬರಿ-ಈ ರೀತಿ ಆಗಲಿಕ್ಕೆ ಬಿಡದೆ, ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಗತ್ತನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಈ ರಸ ಇದೇ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಯಾವುದೇ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ತಮಗೆ ತಿಳಿದ, ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ / ಆಯಾ ರಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವುದೇ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಿ ರಾಗ, ವೀರರಸಕ್ಕೆ- ಶಂಕರಾಭರಣ, ಮೋಹನ, ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ತೋಡಿ, ಕಾನಡಾ, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ನೀಲಾಂಬರಿ, ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಂಭೋಜಿ- ಹೀಗೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ತಾಳಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಛಾಪುತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆದಿತಾಳ, ಏಕತಾಳ ಹಾಗೂ ರೂಪಕ ತಾಳದ ಬಳಕೆ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು ತಾಳಗಳ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಇದ್ದು, ಹಾಡಿನ ಎರಡನೆಯ ಅಥವಾ ಕಡೆಯ ಚರಣಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಾಳ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ (೮ ಅಕ್ಷರ) ಪದ್ಯವು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ತಾಳ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವ ಮೂಲಕ ಮಿಶ್ರಛಾಪು (೭ ಅಕ್ಷರ) ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ, ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ನುರಿತ ಭಾಗವತ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ದೋಷ ಬಾರದ ಹಾಗೆ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ತಾಳವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಾಳದಿಂದ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ತಾಳಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯಗಳೆರಡೂ ಕವಿನಿರ್ಮಿತ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ವೀರ'ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದಾದರೂ, ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯ ರಸಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ 'ಚಂಪೂ' ಮಾದರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಗಳು ತಾಳಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟು ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟರೆ, ವಚನಗಳು ತಾಳದ ಕಟ್ಟಿಗೊಳಪಡದೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ರಾಗ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ

ರಾಗ-ಮೋಹನ

ಪಾರ್ಥನೆಂಬುವನದಾರು ಮುನಿವರ

ಪಾರ್ಥನೆಂಬುವನದಾರು ಆತನ ವಾರ್ತೆಯನು

ಎನಗರುಹೋ ಮುನಿಪ ಮುನಿವರ

ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಪಾರ್ಥನಿದಿರೇ

ಆ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಪಾರ್ಥನಿದಿರೇ

ವ್ಯರ್ಥದಲೆನ್ನ ಕೊರಳ ಕೊಯ್ಯದಿರೋ ಮುನಿವರ

ಮುನಿಪ -------- ಆ------ ಆ

ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿ)

೧. ಜಲಧಿ ಶಯನ ರವಿ ಚಂದ್ರ ವಿಲೋಚನ

ಜಲರುಹ ಭವಸುತ ಚರಣ ಯುಗ

ಮಣಿ ಮರ್ಧನ ಗೋವರ್ಧನ ವಲ್ಲಭ

ನಳಿನೋದ್ಧರತೇ ನಮೋ ನಮೋ

ನಾರಾಯಣ ತೇ ನಮೋ ನಮೋ

ನಾರದ ಸನ್ನುತ ನಮೋ ನಮೋ (ಪುರಂದರ ದಾಸರು)

೨. ಹರಿನಾರಾಯಣ ಹರಿ ನಾರಾಯಣ

ಹರಿನಾರಾಯಣ ನಾರಾಯಣ

ನಾರಾಯಣನೆಂಬ ನಾಮದ ಬೀಜವ

ನಾರದ ಬಿತ್ತಿದ ಧರೆಯೊಳಗೇ

ನಾರಾಯಣ ಹರಿ ನಾರಾಯಣ ... ಆ......

(ಪುರಂದರ ದಾಸರು)

ಜನಪದ ಗೀತೆಯ ಧಾಟಿ - ತ್ರಿಪುಟತಾಳ

ದೇವ ಲಾಲಿಸಯ್ಯ-ಅಗ್ರಜ

ದೇವ ಲಾಲಿಸಯ್ಯ

ಗಯನಂತು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ ನೀವಾದರು

ಹೇಳಿಕಳುಹಲಿಲ್ಲವೋ

ದೇವ ಲಾಲಿಸಯ್ಯ ಅಗ್ರಜ

ದೇವ ಲಾಲಿಸಯ್ಯ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಭಾಗವತನೊಬ್ಬನೇ ಹಾಡುವುದು. ಉಳಿದ ಪದ್ಯಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ದನಿಯೆತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಛಂದೋರೂಪಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕಂದಪದ್ಯಗಳು ಸಹ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ''ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಪದ್ಯವಲ್ಲ, ಹಲವು ಜಾತಿಯ ಪದ್ಯಗಳು. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆಯ ಭಾವ, ರಸಗಳ ಏರಿಳಿತಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎಲ್ಲ ಛಂದೋರೂಪಗಳೂ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಾದ ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ, ಮತ್ತೇಭ ವಿಕ್ರೀಡಿತ, ಸ್ರಗ್ಧರಾ, ಮಹಾಸ್ರಗ್ಧರಾ, ಕನ್ನಡದ ಛಂದೋರೂಪಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲದೆ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಕಂದ ಮೊದಲಾದ ಛಂದೋರೂಪಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವುದುಂಟು. ಇಷ್ಟು ಛಂದೋರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾವರಸಗಳನ್ನು ತುಂಬಿರುವಂಥವು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳು ವಿರಳವಾಗಿದ್ದು, ಸ್ತುತಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಛಂದೋಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ವೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸುವುದು ಅದನ್ನು ಹಾಡುವವನು ಭಾಗವತನೇ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇರಬಹುದು. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು

ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಕೇಳುವವರಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವರ್ಣನೆ, ವಿವರಣೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಷಟ್ಪದಿ ರೂಪಗಳು ಹಾಗೂ ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಇವೇ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಗ್ಗಿ ಬಂದವುಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಅವರು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವ ಈ ಛಂದೋರೂಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.[೮] ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗುವ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಗದ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಮೆಚ್ಚುವಂತಹುದು[೯] ಎಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕರಿಬಂಟನ ಕಾಳಗ

ವಚನ ಕೇಳಿರೈ ಇತ್ತಲಾ ...
ಕರಿರಾಜನು ಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷಿಯು
ಮದನ ಮಂಟಪದೊಳಿರುತಿರಲಾಗ
ಉದ್ದಂಡೀ ಪರ್ವತಕೆ ಎಂದರೆ

ಪದ್ಯ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪಾಗಿರುವ ರೀತಿ ತೋರುತ್ತಲಿದೆ
ಕಾರಣವೇನಮ್ಮ ಕಡುಚೆಲ್ವೆ ಮಗಳೇ
ಅಬ್ಬರಿಸಿ ನೀ ಬಂದೆ ಒಬ್ಬಳೆ ಮಲಗಿದ್ದೆ
ಎದ್ದು ಕಣ್ಣುಜ್ಜಿದೆನು ಕೇಳಮ್ಮ
ಎದ್ದು ಕಣ್ಣುಜ್ಜಿದೆನು
ಅದರಿಂದ ನನಕಣ್ಣು ಕೆಂಪಾಗಿರುವುದು
ಕೇಳಮ್ಮ ಮಾತೆ ನೀನು
ತುಟಿಯು ಕೆಂಪಾಗಿರುವ ರೀತಿ ತೋರುತಲಿದೆ
ಕಾರಣವೇನಮ್ಮ ಕಡು ಚೆಲ್ವೆ ಮಗಳೆ
ಕಡುಮಾತಿನರಗಿಣಿಗೇ ಮುತ್ತನಾ ಕೊಡುತಿದ್ದೆ
ಮಾತುಬಾರದಾ ಗಿಣಿಯು ತುಟಿ ಕಚ್ಚಿತು ಅಮ್ಮಾ ಅಮ್ಮಾ
ಕೇಳಮ್ಮ ತಾಯೆ, ಹೇಳುವೆ ನಾನು
ಕೇಳಮ್ಮ ನೀನು ನಿನ್ನ
ಮಗಳಾ ಮಾತಲಾಲಿಸೆ[೧೦]

''ಹಲಗೇಯ ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ ಬಳಪಾದಿ ಬರೆದಿಲ್ಲ'' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಜನಪದರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ನಿಜಕ್ಕೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವ ತೆರನಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವರಾದರೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವದು. ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಕಾರರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಬಹುದು .... ಅವರು ಯಾವ ಛಂದೋ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸದೇ ಇದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ದ್ವಿಪದಿ ಹಾಗೂ ಚೌಪದಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ತರುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೂ, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ರಮ್ಯೋಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿವೆ.''[೧೧] ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ದ್ವಿಪದಿ ರತಿಕಲ್ಯಾಣ

ಜನನಾಥ ಕೇಳ್ಯೆಯ ದ್ವಾರಕಿಯ ಸೊಬಗ
ಅನುವಿನಿಂ ಸಿಂಗರಿಸಿವಪ್ಪುತಿಹ ಬೆಡಗ
ಚಪ್ಪರವು ತೋರಣಗಳೊಪ್ಪಿರಲು ಬೇಗ
ತಪ್ಪದೆಲ್ಲೆಡೆಯ ಸಿಂಗರಿಸುತಿರಲಾಗ[೧೨]

ಕಂದ ಬಾಣಸುರನ ಕಥೆ

ವನಿತೆಯೀ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯೊಳ
ಅನುವನರಿಯದೆ ದಾರುಯಿಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವರುಯಿ
ದ ನರಿಯದೆ ನೀ ಕನಿಕರಿಸುವ ಕೌತುಕಯಿ
ದೇನೆನಲು ಪುಷ್ಪಾದೇವಿ ಹೇಳುತಿರ್ದಳಿದೆಂತೆನೆ[೧೩]

ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳು

ವೃತ್ತ

ಶ್ರೀ ಕಾಂತಸುರ ವಂದಿತಾಂಘ್ರಿಯುಗಳಂ ಶೋಭಾಕರಂ ಸುಂದರಂ
ಲೋಕೇಶಾದಿ ಮುನೀಶಪಾಲನಮನಂ ಪಂಕೇಜ ಪತ್ರೇಕ್ಷಣಂ
ಭೂಕಾಂತಾವರ ಭೂರಿಸದ್ಗುಣಂ ಯುತಂ ಭವಾಬ್ಧಿವಾಸುಸ ದಾ
ಲೋಕಂ ಗೆಯ್ಯುತ ಪಾಲಿಸೆಮ್ಮವರದಂ ಶ್ರೀರಂಗನಾಥ ಸದಾ[೧೪]

ಭಾಮಿನಿ

ಬಾಣಸುರನ ಕಥೆ

ಧರೆಯ ರಾಯ ರೊಳುಂಟೆ ಸಂಪದ
ವಿರಲು ದಾರಿದ್ರವನು ಬಯಸುವ
ತೆರದಿ ಬಾಣಗೆ ಸಕಲಸಂಪದ ಕರಸಹಸ್ರಂಗಳು
ಹರುಷದಿ ನಿನಗಿರಲಿದು ಸಾಲದೆ
ಮರುಳುತನದಿ ನೀ ಬಯಸುವುದು
ವೈರಿ ಯನಿರದೆ ಲಲಾಟದ ಲಿಖಿತವು ಅರಿಗುಮೊಣದ್ಯೆಮಗನೆ [೧೫]

ವಾರ್ಧಕ

ಧರಣಿಪತಿ ಕೇಳಿಂತು ಮಗಧಭೂಪಾಲನರು
ತರಕೋಪದಿಂದ ಪರಿವಾರಧುರ ಧೀರರಂ
ವೆರೆದು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನಳವಟ್ಟು ದಿವ್ಯಭೂಷಣಗಳಂ ತೊಡು
ತ್ವರಿತದಿಂ ಕಮಲಾವತಿಯ ಕುರಿತು ಬರುತಿರ
ಲ್ಕರೆದಾರಿಯೊಳು ತೋರ್ದವಶಕುನ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ
ಭರದಿಂದ ಪುರದ ಬಾಗಿಲಸೇರಿ ಖತಿಯೊಳಾಚಾರಕರ ಕರೆದೆಂದನು [೧೬]

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳು.

೧. ಮುಖವೀಣೆ
೨. ಪುಂಗಿ
೩. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ
೪. ತಾಳ
೫. ಮದ್ದಲೆ
೬. ತಮ್ಮಟೆ ಅಥವಾ ಹಲಗೆ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಹಲಗೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಟೆ ಅಥವಾ ಹಲಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ತಮ್ಮಟೆ ಅಥವಾ ಹಲಗೆ

'ಓಲೆ ಇಲ್ಲದ ಒಕ್ಕಲಿಲ್ಲ, ಹಲಗೆಯಿಲ್ಲದ ಊರಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯು ಈ ವಾದ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ವಾದ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನೋವು - ನಲಿವು, ಮಂಗಳ - ಅಮಂಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೂ ತನ್ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ವ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಕಬ್ಬಿಣದ ಬಳೆ ಅಥವಾ ಕಬ್ಬಿಣದ ಪಟ್ಟಿಯು ಮೂರು ಇಂಚು ಅಗಲವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಮ್ಮಟೆಯ ಹೊಳವು. ಇದಕ್ಕೆ ದನದ ಚರ್ಮವನ್ನು ಬಿಗಿದು ತಮಟೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಮೊದಲು ಬೆಂಕಿಯ ಜಳದಲ್ಲಿ ಹದವಾಗಿ ಕಾಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಉತ್ತಮ ನಾದ ಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಣಿಸಿರುವ ಬಾರನ್ನು ಎಡ ಭುಜಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಎಡಭಾಗದ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಎತ್ತರಿಸಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಡಿಯಲು ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಎರಡು ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವರು. ಒಂದು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣದಿದ್ದು, ಮತ್ತೊಂದು ದೊಡ್ಡದಿರುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣ ಗಾತ್ರದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು (ಮಕ್ಕಳ ಬೆರಳಿನಷ್ಟು) ಎಡಗೈಯಲ್ಲೂ, ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು (ದೊಡ್ಡವರ ಬೆರಳಿನಷ್ಟು) ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಿಶೇಷವಾದ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ, ಮುಖವೀಣೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗಿಬರುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಆಟವು ಕಳೆಗಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭವು 'ನಾಟಿ' ರಾಗದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಮೊದಲು ಮುಖವೀಣೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಿ' ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಭಾಗವತ ಹಾಡನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಜೊತೆಗೆ ಜೊತೆಗೆ ಕುಣಿತದ ಗತ್ತನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. 'ಮುಖವೀಣೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಊದುವ ವಾದ್ಯ. ಇದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಗಮ್ಮತ್ತನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ಇದು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಾದ ಬಹುದೂರದವರೆಗೆ ಸಾಗಬಲ್ಲದು. ಇದನ್ನು ಹದವರಿತು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗೀತ ಈ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.'[೨] "ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಮುಖ (ವೀಣೆ) ವೇಣಿ. ಈ ವಾದ್ಯವು ವೀರ, ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ"[೭] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆಯು ವೀರರಸಸ್ಫುರಣೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದರೂ, "ವೀರರಸದ ಜೊತೆಗೆ ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಿಗೂ ಪೂರಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಾದ್ಯವು ಅದರ ನುಡಿತ, ನಾದಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ''ಮೂಡಲಪಾಯ' ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳು.... ಮೃದಂಗ, ಕಾಳ, ಮುಖವೀಣೆ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪುಂಗಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಈಗ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ. ಇವಷ್ಟೇ ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ವಾದ್ಯವಿಶೇಷಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಆರ್ಭಟ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು. ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ತಾರಕ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತೆ ನುಡಿಸಲು ಇಂಥ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಗವೇ ಪ್ರಧಾನವೆನಿಸಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅವರುಗಳ ಗರ್ಜನೆಗೆ ಸಮಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಬಡಿದು, ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಾರಕ ಧ್ವನಿ ಬಡಿತಗಳನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೀರ, ಕರುಣ, ಶೋಕ-ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಂದೇ ನುಡಿತವನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತಲೂ, ತಾವು ನುಡಿಸುವ ವಾದನಗಳ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವುದು ಅವರ ವರ್ತನೆಯಿಂದಲೇ ಗಣನೆಗೆ ಬರುವಂತಹುದು. ಹಾಡುಗಾರರಿಗೋ ಅಥವಾ ಕುಣಿತದವರಿಗೋ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಾಗಬೇದ ಅವರು, ತಾವೇ ಮುಮ್ಮೇಳವೆಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದುಂಟು. ಇವರ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಭಂಗವುಂಟಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅಥವಾ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಆರ್ಭಟ ಧ್ವನಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ಅದರತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತಾಗುವುದೂ ಹೆಚ್ಚು. ಯಕ್ಷಗಾನ ದೇಶೀಯ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಂತೆಯೇ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳೂ ಆ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದವುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ''.[೧೯] ಇದು ಸಹ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ನಂತರ ಅದನ್ನು ಬರಹ ರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಎಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಅಬ್ಬರ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಂಡದಿಂದ ತಂಡಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

''ಮುಖವೀಣೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುವ ಈ ಒಂದು ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷ ಕುಣಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಂಥದಲ್ಲ. ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿನೊಡನೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅತ್ಯಂತ ತಾರಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಧಾಟಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷ ಇದಾಗಿದೆ. ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮವನ್ನೆಸಗುತ್ತದೆ.''[೨೦] ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆಯು ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಶ್ರುತಿ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಸೋರೆ ಬುರುಡೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ 'ಪುಂಗಿ'ಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಬಹಳ ಶ್ರಮದಾಯಕವಾದ್ದರಿಂದ ನಂತರ ಶ್ರುತಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ''ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿಯ ಧ್ವನಿ ಸಾಲದೆಂದೋ ಅದನ್ನು ಹೊತ್ತಲ್ಲಿಗೊಯ್ಯುವುದು ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲವೆಂದೋ ಅಥವಾ

ಇನ್ನಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ, ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಗಾಯಕರು ಸೋರೆ ಬುರುಡೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಪುಂಗಿಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದರು. ಶ್ರುತಿ ಹಿಡಿಯುವವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಶ್ರಮದ ಕೆಲಸವೇ ಸರಿ.... ಈಗೀಗ ಶ್ರುತಿ ಬುರುಡೆಯ ಬಳಕೆ ಹೊರಟು ಹೋಗಿದೆ.... ಬದಲು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತಿದೆ.''[೨೧] "Much of the native tune is missed nowadays since the Pungi and Mukaveena are replaced by the Harmonium''[೨೨] ಪುಂಗಿಯ ಬದಲಿಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿರುವುದೇನೋ ಸರಿ. ಆದರೆ ಮುಖವೀಣೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಮುಖವೀಣೆಯು ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬರಿಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆ, ಮುಖವೀಣೆಯು ಹಾಡಿನ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಸಾಗಿಬರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಿಶೇಷ ವಾದ್ಯವೆನಿಸಿದೆ.

ತಾಳ, ಮದ್ದಲೆಗಳು ಲಯವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ, ಹಾಡಿನ ಗತಿಯನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ತೋರಿಸುವತ್ತ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ಬರುವಾಗ ಹಲಗೆಯನ್ನು ಜೋರಾಗಿ ಬಡಿಯುತ್ತಾ ಬರುವರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಲಗೆಯ ಜೋರು ಶಬ್ಧ ಹಾಗೂ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಆರ್ಭಟಗಳಿಗೆ ಗಾಬರಿಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಉಂಟು.

ಇಂದು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವಾದ ಇದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬೇಕು -ಬೇಡಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಜನಪದರಲ್ಲಿ, ಅವರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರುಷಪಾತ್ರದ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಬಯಲಾಟವು ಒಂದು 'ಗಂಡುಕಲೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ವೀರ, ರೌದ್ರ, ರಸಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬರುವ ಕುಣಿತಗಳು ಹಲಗೆಯೇ ಮುರಿಯುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಅಬ್ಬರದ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಹಲಗೆ ಮುರಿಯುವಂತೆ ಇರುವ ಕುಣಿತ ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರೌದ್ರ ವಾತಾವರಣವೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳು ಬಿರುಸಿನ ಕುಣಿತವನ್ನು ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ

೧. ಎರಡು ಹೆಜ್ಜೆ (ತಕ, ತಕ, ತಕ, ತಕ)

೨. ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ (ತಕಿಟ, ತಕಿಟ, ತಕಿಟ, ತಕಿಟ)

೩. ಐದು ಹೆಜ್ಜೆ (ತಕ ತಕಿಟ, ತಕ ತಕಿಟ)

೪. ಒಂಭತ್ತು ಹೆಜ್ಜೆ (ತಕ ತಕಿಟ ತಕಧಿನ ಅಥವಾ ತಕಧಿನ ತಕತಕಿಟ)

ಕುಣಿತಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಾಳಗದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಕಿಟ, ತಕಿಟ ಅಥವಾ ತಕ ತಕಿಟ ಎಂಬ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಐದು ಹೆಜ್ಜೆಯ ಕುಣಿತವು (ತಕ ತಕಿಟ) ಸುತ್ತು ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮಡಚಿದ ಎಡಗೈಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಚಾಚಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಲಗಾಲನ್ನು, ನಂತರ ಎಡಗಾಲನ್ನು ಎತ್ತಿಹಾಕಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಹ ವೇಗವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸದ್ದಿನೊಡನೆ ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಕುಣಿತವು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ವೇಗದಲ್ಲಿದ್ದು, ಬಿರುಸಿನ ಕುಣಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಲಾಲಿತ್ಯವಾದ ಕುಣಿತಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಗೂ ಏಳು ಹೆಜ್ಜೆಯ (ತಕಿಟ ತಕಧಿನ) ಕುಣಿತವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿತವನ್ನಷ್ಟೇ ಕುಣಿದರೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಜೊತೆಗೆ ಕೈಗಳ ಚಲನೆಯೂ (ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ) ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಬಯಲಾಟ (ದೊಡ್ಡಾಟ)

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ 'ಭಾಗವತ'ನಿಗೆ ಕತೆಗಾರ[೨೩] ಬಯಲಾಟದ ಮಾಸ್ತರು[೨೪] ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈತನೇ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯಕ. ''ಬಯಲಾಟದ ಮೊದಲಿನ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಹಾಡಿನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಮಾತು ಆ ಹಾಡನ್ನೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟವೆಂದರೆ ಅದರ ಮುಕ್ಕಾಲು ಪಾಲು ಹಾಡುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ.''[೨೫] ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

''ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರೇ ಆಟವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಂತೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇವರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆಟದ ಕಥಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇವರ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ನಾರದ, ದೇವೇಂದ್ರ ಧರ್ಮರಾಯನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಹಾಡುತ್ತವೆ. ಆಗ ಇವರು ದನಿಗೂಡಿಸದೆ ಕೇವಲ ತಾಳ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಉಳಿದ ಗಂಡುವೇಷದ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೇಳದವರು ಮುನ್ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.''[೨೬]

ಆದರೆ, ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಹ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ದನಿಗೂಡಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟವನ್ನು 'ಮೂಡಲಪಾಯ' ಎಂದೇ ತಮ್ಮ ಸಂಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಡಾ. ಮಲಶೆಟ್ಟಿಯವರ 'ಸಂಗೀತ'ದ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ರೀತಿಯಿದೆ. ''ಮೂಲತಃ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ

ಉಪಶಾಖೆಯಾದ ಈ ಶೈಲಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ರಾಗತಾಳಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ತೀರ ಹಳೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತಶೈಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆಯೇ ರಾಗತಾಳಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಆಯಾ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳು 'ಧಾಟಿ'ಗಳಾಗಿ ಸಿದ್ಧಶೈಲಿಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಧಾಟಿಗಳ ಅವಾಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಗ ತಾಳಗಳು ಮರೆಯಾದವು. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗತಾಳಗಳುಂಟು. ಆದರೆ ಹಾಡುವ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ಅವುಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪರಿಚಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಇವರು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಗುರುಮುಖೇನ ಕಲಿತವರು. ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋದವರಲ್ಲ. ಪೂರ್ವದ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮವೊಂದು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠೆಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಯಾವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುವುದೋ ಆ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುವ ದೂರದ ಊರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಬಹುಶಃ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಕವಿಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಧಾಟಿ ಕೂಡ್ರಿಸಿ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅದು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಹೊಂದುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆರಂಭದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು? ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಯ ಧಾಟಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೇಲಿನ ಈಚಿಗಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮೊದಲಿನವರಿಗಿದ್ದಂಥ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಧಾಟಿಗಳ ಹೆಗಲೇರಿ ಹೊರಟುಬಿಟ್ಟರು. ಧಾಟಿಗಳು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಸಂಚರಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿರುವುದು ಸಹಜ. ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸುವವರೆಗೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಗಿರುವುದುಂಟು''[೨೭] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಂಗೀತವು ನಂತರ ರಾಗದಿಂದ ಧಾಟಿಗೆ ಬದಲಾಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಅಲ್ಲದ, ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸುವಂಥ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಳ

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕ, ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಮೇಳ ನಾಯಕನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಾಗಿ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಆರು ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ಎಂಟು, ಒಂಭತ್ತಕ್ಕೂ ಏರುತ್ತದೆ. ''ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಬಹಳ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಮಂಟಪದ ಬಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಆಟ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು

ನಿಂತೇ ಇರಬೇಕು. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಗರಿಷ್ಠ ಒಂಭತ್ತು ಜನ ಇರುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೇರೆ ಯಾವ ಜನಪದ ಆಟಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಕೋಚು ಎತ್ತಿ ಹಾಡುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರ ಸ್ವರಾಲಾಪ ನಿಜಕ್ಕೂ ಮನನೀಯ; ಇದರಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಹತ್ತು ಜನರಿದ್ದರೂ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಸ್ವರ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ..... ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ತಾರಕ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ 'ಹೇ ದೇವಾ' ಎಂದು ಕೋಚನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಲಂಬಿಸಿ ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ವಿಶೇಷವಿದೆ.''[೨೮] ''ದೊಡ್ಡಾಟವು 'ಗೋಷ್ಠಿ ಸಮುದಾಯ'ದ ಆಟವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಾಡುಗಾರರ ಮೇಳ 'ಗಾನ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯಾಗಿ; ಬಾರಿಸುವವರು 'ವಾದ್ಯ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯಾಗಿ; ಪಾತ್ರಗಳು 'ನರ್ತನ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯಾಗಿ; ಹಾಗೂ 'ಸಂವಾದ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವವು......... ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.''[೨೯] ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆಟವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳ ಅನುಸರಣೆಯನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅರ್ಜುನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ

ಪೋಗದಿರೋ ಎನ್ನ ಭೋಗದೊಡೆಯ ಶಿರ
ಬಾಗಿ ಬೇಡುವೆನನ್ನ ಪ್ರಾಣನಾಥಾ ... ಆ...
ಆ...... ಆ..... (ಮು)
ಪೋಗದಿರೋ ಎನ್ನ ಭೋಗದೊಡೆಯ ಶಿರ
ಬಾಗಿ ಬೇಡುವೆನಾ ಪ್ರಾಣನಾಥಾ ... ಆ ...
ಆ..... ಆ...... (ಹಿ)
ಇದನ್ನೇ ಎರಡು ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.
ಜಾಣರಾಯನೆ ನಿನ್ನ ಕಾಣದೆ ಇರಲಾರೆ (ಮು)
ಜಾಣರಾಯನೆ ನಿನ್ನ ಕಾಣದೆ ಇರಲಾರೆ (ಹಿ)
ಜಾಣರಾಯನೆ ನಿನ್ನ ಕಾಣದೆ ಇರಲಾರೆ (ಮು)
ಜಾಣೆಯನಗಲಿ ನೀ ಸಮರಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವದೇ ... ಏ .... (ಮು)
ಪೋಗದಿರೆಲೋ ......
.... ಪ್ರಾಣನಾಥ ... ಆ...
ಆ...... ಆ...... (ಹಿ)

ತಕ್ಕಟತದ್ಧೀಂ ತಧಿಗಿಣತಾ (ಹಿ)

ಮಾತು ....

ಹಾಡು

ಮಡದೀಯ ಮಾತನ್ನು (೨ ಬಾರಿ)

ಬಿಡದೇ ಲಾಲಿಸೋ ಕಾಂತಾ

ಸಡಗರದಿಂದಲಿ ಸಡಗರದಿಂದಲೀ

ಹಿಡಿಯುವರೇ ಪಂಥ ರಮಣಾ ಆ ...

ಆ.... ಆ.... (ಮು)

ಮಡದೀಯ ಮಾತನ್ನು (೨ ಬಾರಿ)

ಬಿಡದೇ ಲಾಲಿಸೋ ಕಾಂತಾ

ಸಡಗರದಿಂದಲೀ ಸಡಗರದಿಂದಲೀ

ಹಿಡಿಯುವರೇ ಪಂಥ ರಮಣಾ ಆ ....

ಆ ..... ಆ ..... (ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಜಡಜ ನೇತ್ರನೆ ಕೇಳೊ (೨ ಬಾರಿ)

ಕಡುಗಲಿ ಪಾರ್ಥನೊಳು ......

ಒಡನೇ ಕದನವು

ಬ್ಯಾಡೋ.. ರಮಣಾ ..... ಆ..

ಆ .... ಆ..... (ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ)

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸರಿಯಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ಪದ ಅಥವಾ ರಾಗವನ್ನು/ಆಲಾಪವನ್ನು ಕೋಚ್ ಹೊಡೆಯುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಅಬ್ಬರದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂಡಲ ಪಾಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕೈಯಿಂದ ಬಾತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಬಾರಿಸುವ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಲೆಗ್ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ

ಸೋರೆಬುರುಡೆಯ ಉಪಯೋಗವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ೨೦-೮೦ ವರ್ಷದ ಹಿರಿಯರು ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳಿವೆ. ಈಗ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಮುಂದೆ ಉಳಿಯದೇ ಹೋಗಿರುವುದು ಒಂದು ನಷ್ಟ. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪುಂಗಿ, ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳು, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗಳ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ...... ದೊಡ್ಡಗಾತ್ರದ ಮತ್ತು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಾಲಿನಿಂದ ಒತ್ತಿ ಬಾರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಕಾಲುಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ.''[೩೦] ಸುಮಾರು ಮೂರು ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯಗಳ ನಂತರ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ದೇಶೀ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯ (ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ)ದತ್ತ ಆಕರ್ಷಣೆಗೊಳಗಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸಹ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಹೇ ದೇವಾ .... ಎಂದು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಹಾಡನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು 'ಕೋಚ್ ಹೊಡೆಯವುದು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯಕನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಹಾಡಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಾವುದೇ ಹಾಡಿನ ಮೊದಲ ಅರ್ಧಸಾಲನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ, ನಂತರ ಅರ್ಧಸಾಲನ್ನು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಅನುಸರಣೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜಸ್ವರದಿಂದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರಗಳವರೆಗೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಗ (ಧಾಟಿ) - ರಸ - ತಾಳ

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಹಲವು ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳೂ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ರಾಗದ ಹೆಸರಿದ್ದರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಾ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ತಾಳ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಭಾವ ಪ್ರಧಾನ. ಹಾಗಾದರೆ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಭಾವ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಲಯ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಾಳ, ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡೂ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವು ಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದ ಕುಣಿತ - ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''..... ರಾಗಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರದೆ ದೇಶೀ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಕೇವಲ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿರದೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ತಾಳಗಳಿಗೆ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲ ತಾಳಪದ್ಧತಿಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ''[೩೧] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟ (ದೊಡ್ಡಾಟ)ದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ದೇಶೀ ಲಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿರುವ ರಾಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪುನ್ನಾಗ ತೋಡಿ	ಮುಖಾರಿ
ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ	
ಬಿಲ್ಲಾರಿ	ಸುರಳಿ
ಶಂಕರಾಭರಣ	ಮಾರಿವಿ
ಅಸಾವೇರಿ	ಭೈರವಿ
ಕುರುಚಿ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯಾ
ಬಿಲಹರಿ	ಶುದ್ಧತೋಡಿ
ಕೇದಾರ ಗೌಳ	ಶುದ್ಧ ಕಾನಡಾ
ಶ್ಯಾಮಕಲ್ಯಾಣಿ	ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ತೋಡಿ
ಕಾಂಭೋಜಿ	ಧನ್ಯಾಸಿ
ನೀಲಾಂಬರಿ	ಭೂಪ
ತೋಡಿ	
ಮೋಹನ ಕಲ್ಯಾಣಿ[೩.೨]	

ಈ ರಾಗಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಬಿಲ್ಲಾರಿ ಎಂಬುದು ಬಿಲಹರಿ ಎಂಬ ರಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೂ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಬಿಲಹರಿ ರಾಗವು ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕುರುಚಿ, ಸುರಳಿ, ಮಾರಿವಿ ರಾಗಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕುರಂಜಿ, ಸುರುಟಿ, ಮಾರವಿ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭೂಪ ಹಾಗೂ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ತೋಡಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಇನ್ನುಳಿದ ರಾಗಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಉತ್ತರಾದಿ ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತ ಮತ್ತು ಹೊರದೇಶಗಳಿಂದ ಬಂದ ರಾಗಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ,

ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ	ಕಾಂಬೋದಿ
ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ / ಬೇಹಾಗ್	ಗೌಳಿ
ಸುರುಟಿ	ಜಂಜೂಟಿ

ಮಾರಿವಿ	ಕಾಪಿ
ನಾಟೀ	ತೋಡಿ

ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.[೩೩]

ಆದರೆ, ಸುರಿಟ, ಮಾರವಿ, ನಾಟೀ, ತೋಡಿ, ಕಾಂಬೋಧಿ, ಗೌಳ, ಜಂಜೂಟಿ - ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಮುಖ ರಾಗಗಳೆಂದರೆ

ನಾಟ	ಸಾರಂಗ
ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಬೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ
ಶಂಕರಾಭರಣ / ಬಿಲಾವರ್	ಭೀಮಪಲಾಸ / ಅಭೇರಿ
ಮೋಹನ / ಭೂಪ	ಕಾಪಿ
ಕಾಂಬೋದಿ	ಕಾನಡಾ
ತೋಡಿ	ಪೂರ್ವಿ
ಆನಂದ ಭೈರವಿ	ಕಮಾಚ್
ಭೈರವಿ	ನೀಲಾಂಬರಿ - ಇತ್ಯಾದಿ
ಬಿಲಹರಿ	

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ವೀರ, ರೌದ್ರರಸಗಳು ಜೀವರಸಗಳಾಗಿವೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳು 'ಕಾಳಗ' ಅಥವಾ 'ಯುದ್ಧ'ವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಅಬ್ಬರದ ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ. ಆದರೂ 'ಕಲ್ಯಾಣ' ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳಂತಹಾ ಕಥೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಥೆ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದರೂ (ವೀರ, ಶೃಂಗಾರ, ಭಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯುವುದು ವೀರ-ರೌದ್ರ ರಸವೇ ಆಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ 'ಕಲ್ಯಾಣ'ಗಳ ಕಥಾ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯೇನಿಲ್ಲ. (ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಕನಕಾಂಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇವು ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಲ್ಯಾಣ ಕಥೆಗಳು, ಒಡಲಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಷಗಳನ್ನೇ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಅಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರೀತಿ, ಸಲ್ಲಾಪ, ಪ್ರಣಯಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಬಂದಾಗ ಕೃತಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡು ಜಾರಿಹೋಗುತ್ತದೆ.[೩೪] ಎಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಗ - ರಸಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ತೋತ್ರ, ಹಾಡುಗಳು ನಾಟಿ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಕೇದಾರ ಗೌಳ, ಮೋಹನ, ಶಂಕರಾಭರಣ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕಮಾಚ್ ಹಾಗೂ ನೀಲಾಂಬರಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ತೋಡಿ, ಮುಖಾರಿ-ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ದೇಸೀ ತಾಳಗಳಾದ ಛಾಪು ತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಏಕತಾಳ, ಆದಿತಾಳ, ರೂಪಕ ತಾಳಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ನಡೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಮಧ್ಯಗತಿ, ಧೃತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಬರುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮೆರುಗನ್ನೀಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತಾಳ ಅಥವಾ ನಡೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗತಿ/ನಡೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಹಾಡು ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ತಾಳ ಅಥವಾ ಗತಿ/ನಡೆಯ ಮೂಲಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮುಮ್ಮೇಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅನುಸರಣೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯ ಮುಕ್ತಾಯದ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಅಥವಾ ಬೋಲುಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

"ದ್ರಾವಿಡರ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ತಾಳ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ತಾಳಬೇಕು ತಕ್ಕ ಮೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಹರಿದಾಸರ ನುಡಿ. ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ತಾಳಗಳುಂಟು. ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಸ್ವರ ಮುದ್ರಿಕೆಯೊಡನೆ ತಾಳ ಮುದ್ರಿಕೆಯೂ ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಕೀಚಕನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕಾರರು ಹೆಸರಿಸಿರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆದಿತಾಳವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಈ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಧಾನವಾದ ತಾಳಗಳು ಏಳು ಮಾತ್ರ. ೧. ಧೃವ ೨. ಮಠ್ಯ ೩. ರೂಪಕ ೪. ಝುಂಪ, ೫. ತ್ರಿಪುಟ ೬. ಆಟ ೭. ಏಕತಾಳ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ತತ್ವಪದ, ಸುವ್ವಾಲಿ, ಸಪ್ತತಾಳ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸುಳಾದಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ದ್ವಿಪದಿ, ತ್ರಿಪದಿ, ಯಾಲಪದ, ತ್ಯಾಗಮಾನ, ಛಂದೋವಸಂತ, ಸೀಸ ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾಳಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ"[೩೫] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕಿಂತ ನಡೆ ಅಥವಾ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳೆರಡೂ ಕವಿನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳೇ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ತುಂಬಾ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಿಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟ ಉತ್ತಮವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. '' 'ಮೂಡಲಪಾಯ'*ದ ಪದ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ವಿಶೇಷತೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳು ಸೋರಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಪದ್ಯಗಳು ಬಡವಾಗಿವೆ. ಮಾತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಭಿಮಾನ, ಎಚ್ಚರ, ನಿಷ್ಠೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೀಗೇಕೆ ಅಲಕ್ಷಿಸಿದರೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪದಗಳ ಬಂಧ ಶಿಥಿಲ. ಆಡುಮಾತನ್ನೇ ತುಂಡರಿಸಿ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಇಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಎನ್ನ ಮಗನೆ ಲಾಲಿಸೊ | ಎನ್ನಯ ಮಾತಾ |
ಎನ್ನಯ ಮಾತಾ | ಎನ್ನಯ ಮಾತಾ |
ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾಲಿಸೋ ‖ ಪ ‖
ದಶರಥ ಭೂಪನು ಈಶನೋಳ್ ಬೆರೆದನೊ
ಕೂಡಿ ಇಂದಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ! ದಿವಸಗಳಾದವೋ ‖ ೧ ‖

(ಲಂಕಾದಹನ - ಹಸ್ತಪ್ರತಿ)

ಕೈಕೇಯಿ ಭರತನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಭಾಗ ಮಾತೋ, ಹಾಡೋ ಎಂದು ಸಂಶಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತಿದೆ. ಸಿದ್ಧ ಧಾಟಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಸಂಭವ ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದರೂಪಿ ಪದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ''[೩೬] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟೇ ಒತ್ತನ್ನು ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಕೊಡಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೂಲೆಗುಂಪು ಮಾಡಬಾರದೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಷ್ಟೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಸಮಸಮವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಕೇಳುಗರ, ನೋಡುಗರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವಂತಿರಬೇಕು.

''ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಬಹಳಷ್ಟು ಮೂಡಲಪಾಯದ ಹಾಡುಗಳು ಎರಡೇ ಸಾಲು ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆ ಎರಡು ಸಾಲು ಒಂದು ಪೂರ್ತಿ ಹಾಡಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಚರಣ. ಒಂದು ಹಾಡು ಸುಮಾರು ಮೂರು ಚರಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಚರಣ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು ಹೇಳಿ ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಚರಣ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸೇರಿ ಚರಣಗಳ ಮಧ್ಯದ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪದಗಳಂತೆ ಕಂಡುಬಂದಿವೆ.''[೩೭]

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಚರಣ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೇ... ಮಾತು ಹೇಳಿ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಬರಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಡಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಮಾತು ಹೇಳಿ ನಂತರ ಮೊದಲ ಚರಣ, ಮಾತು ಎರಡನೇ ಚರಣ ಮಾತು - ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಪದ್ಯದಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ **ತಾರಕನಪದ**

ಬಿಡು ಬಿಡು ಭಯ ನಡಿ ನಡಿ ಮುಂದಡಿಯಿಡೋ ಮುನ್ನಾ ||

ಬಿಡು ಹಯ ಬಿಡು ರಥವನು ತಂದಿಡುವದು ಮುನ್ನಾ || ಪಲ್ಲವಿ ||

ಮಾತು

ಯಲೈ ಸಾರತಿ ಸರ್ಪಶಯನನಾದ ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನೊಲುಮೆಯಿಂದಲಿರುವ

.... ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸು ಸೂತಾ |

ಸುಗುಣ ಗಣ ವಿಖ್ಯಾತ

ಹಾಡು

ಕುಲಕುಠಾರ ನೆಂಬ ಮರರ ತಲೆಯ ತೆಗೆಯುವೆ

ಗೆಲುವೆನು ಹರಿಹರ ಲೋಕ ಛಲದಲಿ ಬೀಗುವ ಬಿಡುಬಿಡು

ಮಾತು

ಯಲೈ ಶಂಕರ ನೊಲಿಮೆಯಿಂದ .....

..... ರಥಮಂ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸೈ ದ್ವಾರಾಧಿಪಾ

ಹಾಡು

ಕುಂಭಿನಿಧಿರ ಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂಬುವನ ಹಿಡಿವೆ

ಕುಂಭಜನುತ ನೀಲಕಂಠ ಸಾಂಬನ ತರುವೆ || ಬಿಡು ಬಿಡು ಹಯ || [೩೮]

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಬಳಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅದರಲ್ಲೂ ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ಬಳಕೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಮಿನಿಯ ಅರ್ಧಭಾಗವು ಮಾತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾಗದಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. “ಷಟ್ಪದಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಛಂದೋವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಹಳೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಂದ, ಸೀಸಪದ್ಯಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕಿವೆ. ಈ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿ.... ಅದರ ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನಷ್ಟೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಖಂಡವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದೂ ಹೆಚ್ಚು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಛಂದೋ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಹೀಗಿವೆ. ಶಿಥಿಲ ಬಂದದ ಈ ಹಾಡುಗಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರವು"[೩೯] ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಂಶಗಣಾನ್ವಿತ | ಸಾಂಗತ್ಯ

ಅಪ್ಪನೆ, ಕೇಳೆನಗೆ, ಅಪ್ಪಣೆಯನುಕೊಟ್ಟು
ಒಪ್ಪಿಸು, ವೀಳ್ಯವ, ಜನಕಾ
ತಪ್ಪದೆ, ರಿಪುಗಳ, ಚಪ್ಪರಿ, ಸುತ ತಂ
ದೊಪ್ಪಿಸುವೆ (ನು) ಹಯವ, ಜನಕಾ[೪೦]

ಶರಷಟ್ಪದಿ

ಲಾಲಿಸು, ಕೌರವ, ವಿಪ್ರರ, ಪೌರುಷ
ದೇಳಿಗೆ, ಭೋಜನ, ದಿ
ಲೀಲೆಯೊಳಲ್ಲದೆ, ಮರೆವುದೆ, ರಿಪುಸ
ಮ್ಮೇಳದ, ಸಮ್ಮುಖ, ದಿ[೪೧]

ಮಾತ್ರಾ ಗಣಾನ್ವಿತ | ಕುಸುಮ ಷಟ್ಪದಿ

ತರುಣಿ ಮಣಿ, ಯಳೆ ನೀನು
ದುರುಳತನ, ದಲಿಬಂದು
ದುರುಳತನ, ದಲಿ ಸರಳ, ನೀಯಬಾ, ರೆ[೪೨]

ಭಾಮಿನಿ

ಸಕಲ ಲೋಕಾಧೀಶ ನೀನೇ
ಸಕಲ ಕಲ್ಮಶ ನಾಶ ನೀನೇ
ಸಕಲ ಶ್ರುತಿ ಪೌರಾಣಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೀಜ ನೀನೆ ಕಣಾ
ಸಕಲ ಜೀವಿಗಳಾತ್ಮ ನೀನೇ
ಸಕಲ ಸಿರಿಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನೀನೇ
ಸಕಲರಿಗೆ ಕೈವಲ್ಯ ನೀನೆಂದೆನುತ ನುತಿಸಿದರು[೪೩]

ವಾರ್ಧಕ

ನಗುತಲಾ ಮಾಧವಂ ದ್ರೋಣ ಗಾಂ ಗೇಯ ಕೃಪ
ರಿಗೆ ಪೇಳ್ದ ಮರಣಮಂ ಬಯಸಿರ್ಪನೀ ಖಳಂ

ಮಗುಳೆಮ್ಮ ದೊರದಿರಿ ತಿಳುಹಿ ನೀತಿಯನೆಂದು ಬಂದು ಕುಂತಿಯಕರ್ಣದಿ

ಖಗಜನೊಳು ಶರವ ಬೇಡೆನುತ ರಥವೇರಲಾ

ನಗಧರನ ಕೂಡೆ ಸಜ್ಜನರು ಬರುತವರು ಕೈ

ಮುಗಿಯಲವರಂ ನಿಲಿಸಿ ಮುನಿಗಳಂ ಬೀಳ್ಕೊಟ್ಟು ಕರೆದರ್ಕಸುತಗೆಂದನು[೪೪]

ಕಂದ

ಜನಕನ ನೀಕ್ಷಿಸುತಣುಗಂ

ಘನಭಕ್ತಿಗಳಿಂದಭಿನಮಿ ಸಲಾತ್ಮಜನಂ

ಹಣೆಯಂ ತಾಪಿಡಿದೆತ್ತಿದು

ದಿನಪಂ ತನುಭವನನೆತ್ತಿ ಮುದ್ದಿಸು ತೆಂದಂ[೪೫]

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕವಿಗಳು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಸಹ ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಮೂಲಕ ಉರುಟಣೆ ಪದಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉರುಟಣೆ ಪದ

ಗೋಧೂಳಿಲಗ್ನದಿ ಗೊಪತಿನುತ ಶಂಭುವಿನಾ

ಗೋರಾ ಜಾಸುತೆಯಾ ಕರದಾರೇ ಶೋಭಾನವೇ

ನೀಲವರ್ಣದ ಜಗುಲೀ ಸಾಲು ಮಾಣಿಕ್ಯದಾ ಮೇಲು

ಹಾಸಿಗೆ ಕರದಾರೇ ಶೋಭಾನವೇ

ಮೇಲು ಹಾಸಿಗೆಗೇ ಕರದಾರೆ ಪಾರ್ವತಿಯಾ ನೀಲಕಂಧರನ ಜಗುಲಿಗೇ ॥ ಶೋಭಾನವೇ ॥

ನೀಲಕಂಧರನಾ ಜಗುಲಿಗೆ ಕರೆದಾರೆ

ಬಾಲಮಣಿ ನಾಚಿ ಹರುಷಾದ ॥ ಶೋಭಾನವೇ ॥

ಬಾಲಮಣಿ ನಾಚಿ ಹರುಷದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪದಾ

ಮಾಲೆ ಹಾಕಿದಳೂ ಕೊರಳೀಗೇ ॥ ಶೋಭಾನವೇ ॥

ಚಿನುಮಯ ಮಾಮನ ಹೆಸರೂ ಹುಣ್ಣಿಮೆ ಚಂದ್ರಗೆ ಕಸರೂ

ಸನ್ನುತ ಅತ್ತಿಗೆ ಬಸರೂ

ಪಂಪಾಪತಿ ಹೆಸರೂ ಪರಮ ಶೋಭಕರಗೇಯಾ

ಕರುಣಾ ಶ್ರೀ ವಾರುಧಿಯಾ ವರನಾಮಗುಣ

ಶ್ರೀಯಾ ಪಂಪಾಪತಿರಾಯ[೪೬]

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪದಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಜಕ್ಕೂ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳು ಕಡಿಮೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಿಖರವಾದ ಸ್ವರದ ಕೆಳಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು[೪೭] ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಶ್ರಮ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ.

೧. ಸನಾದಿ

೨. ಸುತಿ

೩. ಪುಂಗಿ

೪. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೫. ತಾಳ

೬. ಮದ್ದಲೆ

೭. ಹಲಗೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮಟೆ

೮. ಪಿಟೀಲು

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಸನಾದಿ

ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸುನಾಯಿ, ಸೊನಾಯಿ, ಶಹನಾಯ್, ಸುಂದ್ರಿ, ಸಾಜ-ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ''ಇದು ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವೆಂಬುದು ಬಹುಜನರ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಅರೇಬಿಯದ ದಕೀಂ ಬೂ ಅಲಿ ಇದರ ನಿರ್ಮಾತೃವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರೋ ಇದರ ಜನಕ. ಒಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗನು ಮಾವಿನ ಓಟೆಯನ್ನು ಪೀಪಿ ಮಾಡಿ ಊದುತ್ತಿದ್ದನು. ಅದನ್ನು ಕಂಡ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರೋ 'ಶಹನ್ಾ' ಎಂಬ ಗಿಡದ ಟೊಳ್ಳು ರೆಂಬೆಗೆ ಪೀಪಿ ಸೇರಿಸಿ ಶಹನಾಯಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನಂತೆ. 'ನಾಯಿ' ಎಂಬ ಪರ್ಶಿಯನ್ ವಾದ್ಯದಿಂದ ಶಹನಾಯಿ ಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ನಾಯಿ ವಾದ್ಯವನ್ನೂದಿ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ರಾಜನನ್ನು ಸಂತುಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ. ಖುಷಿಗೊಂಡ ರಾಜನು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ 'ನಾಯಿಶಹಾ' (ನಾಯಿ ವಾದ್ಯದ ರಾಜ) ಎಂದು ಬಿರುದು ಕೊಟ್ಟನು. ಇದೇ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಆಗಿ ಶಹನಾಯಿ ಆಯಿತಂತೆ. ಪಿನ್-ಎ -ಅಕ್ಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶಹನಾಯಿಯನ್ನು 'ಸೂರಾನಿ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.[೪೮]

'ಶಹನಾಯಿ' ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವೆಂಬುದು ಬಹುತೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ[೪೯] ಜನಪದರಲ್ಲಿ 'ಸನಾದಿ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಮುಖವೀಣೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದು ಜೀವಾಳ, ಲಳಿ, ಕೊಳವೆ, ಸ್ವರರಂಧ್ರ ಹಾಗೂ ಅಣಸುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿರುವ ಮರದ ಕೊಳವೆಗೆ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ತಾಳೆಗರಿಯಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಎರಡು ಪದರದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಈ ಲಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳವೆಯ ವ್ಯಾಸವು ಮುಖವೀಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು, ಲಳಿ ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗದಿಂದ ದಪ್ಪವಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗಿ ಆರು ಇಂಚು ವ್ಯಾಸದ ಅಣಸು ಅಥವಾ ಬಳೆಗೆ ಇದನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸನಾದಿಗೆ ಏಳು ರಂಧ್ರಗಳಿದ್ದು, ಅಣಸಿನ ಬಳಿ ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸನಾದಿಯು ಏಕ ಹಾಗೂ ಮೇಳವಾದ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ "ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸನಾದಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಕೋಚ್ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕೂಡಲೇ ಸನಾದಿಯವನು ಆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ."[೫೦]

ಸುತಿ

'ಶ್ರುತಿ' ಎಂಬುದೇ 'ಸುತಿ'ಯಾಗಿದೆ. ಸನಾದಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಇದು ಇರಲೇಬೇಕು. ಸನಾದಿಯ ಆಕಾರವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುವ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರರಂಧ್ರಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸನಾದಿ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂಥ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಇದು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಾದವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಸಹ ನಾಲ್ಕಾರು ಜೀವಾಳಗಳು ಕಟ್ಟಿದ ದಾರವು ಇಳಿಬಿದ್ದಿರುತ್ತದೆ.

ಪಿಟೀಲು

ವಿಶ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿಯೂ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾದ್ಯವು "ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಮಾವಿಷ್ಟಗೊಂಡಿದೆ. ತಂಜೋರ ರಾಜ್ಯದ ಮಂತ್ರಿಯಾದ "ವರಾಹ ಅಪ್ಪಯ್ಯಾ" ಎಂಬವವರು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ತಂದರು."[೫೧] ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ರತ್ನತ್ರಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಸಹೋದರರಾದ ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವಡಿವೇಲು ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಅಂಗುಲಿ ಫಲಕ (ಫಿಂಗರ್ ಬೋರ್ಡ್) ಮತ್ತು ಬಿರಡೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಪೆಟ್ಟಿಗೆ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಆಯತಾಕಾರದ ಮರದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಭಾಗವು ಪೊಳ್ಳಾಗಿದ್ದು, ಎದೆ ಹಲಗೆಯನ್ನು ಪೈನ್ ಮರದಿಂದಲೂ, ಬೆನ್ನು ಹಲಗೆಯನ್ನು ಸೈಕಮೋರ್ ಅಥವಾ ಮೇಪಲ್ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೀಡಾರ್ ಮರದ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರೂವರೆ

- ನಾಲ್ಕು ಸೆಂಟೀಮೀಟರಿನಷ್ಟು ಎತ್ತರ ಹಾಗೂ ಐದು ಸೆಂಟೀಮೀಟರ್ ಅಗಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮೇಪಲ್ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಲಾಗುವ ಕುದುರೆಯು ಹಗುರವಾಗಿದ್ದು, ಕೆಳಭಾಗ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿದ್ದು ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಮಾನಿನಂತಿರುತ್ತದೆ. ನಾದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕುದುರೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲೂ "S" ಆಕಾರದ ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಗೆ ಒಂದು ಮಿಲೀಮೀಟರ್ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಮೇಪಲ್ ಮರದ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ನಾದಸ್ತಂಭ (ಸೌಂಡ್ ಪೋಸ್ಟ್) ಎನ್ನುವರು. ಕುದುರೆಯ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೆಳುವಾದ ಮರದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಎದೆಹಲಗೆಯ ಕೆಳಗೆ ಮರವಜ್ರದಿಂದ ಅಂಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬೇಸ್‌ಬಾರ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಾದ್ಯದ ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಧ್ರವಿದ್ದು, ಎರಡೂವರೆ ಸೆಂಟಿಮೀಟರ್ ಇರುವ ಮರದ ಗುಂಡಿಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೆಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬೋನಿ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಲಾಂಗೂಲಕಾಂಡ ಅಥವಾ ಟೈಲ್ ಪೀಸನ್ನು ಎರಡು ರಂಧ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಗುಂಡಿಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ತಂತಿ ಅಥವಾ ನರದಿಂದ ಕಟ್ಟಲಾಗುವುದು. ಗುಂಡಿಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಿದ್ದು, ಬರುಬರುತ್ತಾ ದೊಡ್ಡದಿರುವ ಲಾಂಗೂಲ ಕಾಂಡವು ನಾಲ್ಕು ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಂತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಉಕ್ಕಿನ ಸ್ಕ್ರೂಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಅಂಗುಲಿಫಲಕ

ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಬಿರಡೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಮೇಪಲ್ ಮರದ ಭಾಗವು ದಂಡಿಯಂತಿರುತ್ತದೆ - ಇದನ್ನು ನೆಕ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಎಬೋನಿಮರದ ತೆಳ್ಳಗಿರುವ ಹಲಗೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಸಮತಲವಾಗಿರುವುದೇ ಅಂಗುಲಿ ಫಲಕ. ದಂಡಿಯನ್ನು ಬಿರಡೆಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗವನ್ನು 'ಮೇರು' ಎಂದು ಕರೆಯುವರು.

ಬಿರಡೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ

ಬಿರಡೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯು ಮೇರುವಿಗೆ ಸೇರಿದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲೂ ಎರಡೆರಡು ರಂಧ್ರಗಳಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಎರಡೆರಡರಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಬಿರಡೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕುದುರೆಗೂ ಅಂಗುಲಿಫಲಕಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ ಆರು ಸೆಂಟೀಮೀಟರಿನಷ್ಟು ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿನ ತಂತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕಮಾನನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ತಂತಿಗಳ ಒಂದು ತುದಿಯನ್ನು ಟೈಲ್ ಪೀಸಿಗೂ, ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯನ್ನು ಬಿರಡೆಗಳಿಗೂ ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಂತಿಗಳು ಕುದುರೆ, ಅಂಗುಲಿಫಲಕ ಹಾಗೂ ಮೇರುಪಿನ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಮಾನು

ಹಗುರವಾದ ಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಬಾಗಿರುವ ಕಡ್ಡಿಗೆ ಜವೆ (ಕುದುರೆಯ ಬಾಲದ ಕೂದಲು)ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ ಇದೇ ಕಮಾನು. ಇದನ್ನು ಹಿಡಿಮುಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮರದ ಮೊಳೆ ಮತ್ತು ಸ್ಕ್ರೂಗಳಿದ್ದು

ಜವೆಯನ್ನು ಬಿಗಿ ಅಥವಾ ಸಡಿಲಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಜವೆಗೆ ರೋಸಿನ್ (ರಾಳ) ಹಚ್ಚಿ ಪಿಟೀಲನ್ನು ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲನೆಯ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮಕ್ಕೂ, ಎರಡನೆಯನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೂ, ಮೂರನೆಯದನ್ನು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮಕ್ಕೂ ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವೂ ಪ್ರಧಾನ ವಾದ್ಯವೂ ಆದ ಪಿಟೀಲಿನ ಬಳಕೆ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲಿಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯ/ಬಯಲಾಟವು ದಕ್ಷಿಣ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪಿಟೀಲು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ 'ದೊಡ್ಡಾಟ'ವೆಂಬುದಾಗಿ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಿಟೀಲಿನ ಬಳಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ''ಮೊದಮೊದಲು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವೊಂದೇ ಇತ್ತು. ಸಾಥಿವಾದ್ಯ ಯಾವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಪಿಟೀಲು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ರಭಸದಿಂದ ಬಂದು ತನ್ನ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಮೇಲೆ ಪಿಟೀಲು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಾಥಿ ನೀಡುವ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.''[೫೨] ''ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗಿಂತ ಮೊದಲು ಪಿಟೀಲು ಅಥವಾ ವಾಯಿಲಿನ್ ಇದನ್ನು ದಿಲ್‌ರುಬಾ ಎಂದೂ ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ವಾದ್ಯವೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಆ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ''[೫೩] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವೇ ಮೊದಲು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದುಬಂದರೂ, ಇದನ್ನೇ ದಿಲ್‌ರುಬಾ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುವರೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಎರಡೂ ತತವಾದ್ಯದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದರೂ, ''ದಿಲ್‌ರುಬಾ ವಾದ್ಯವು ಸಿತಾರ ಮತ್ತು ಸಾರಂಗಿಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿದೆ''[೫೪] ಹಾಗಾಗಿ ಪಿಟೀಲು ಹಾಗೂ ದಿಲ್‌ರುಬಾ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಮುಖವೀಣೆಯ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ 'ಸನಾದಿ' ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಆಲಾಪನೆ, ಕೋಚ್ ಎತ್ತುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹಾಡಿನ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಗುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲು ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಗಳು ಲಯವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಹಲಗೆಯು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ಬರುವಾಗ ಜೋರಾದ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ಬಡಿದೋಡಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಕಾಲಿನಿಂದ ಒತ್ತಿ ನುಡಿಸಿದರೆ, (ಲೆಗ್ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ), ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಮದ್ದಲೆಯು ಉಳಿದವುಗಳಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡದಿದ್ದು, ಗಂಭೀರವಾದ ನಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯನ್ನು 'ಯಾವ ಪಾತ್ರ ಕುಣಿಯುತ್ತೀಯಾ'? ಎಂದೇ ಕೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಜನಪದ ಕುಣಿತದ ರೀತಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಕುಣಿತವೇ ಮುಖ್ಯ. ''ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಏರಿ ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಹಲವಾರು ಜಾನಪದ ಕುಣಿತಗಳು ಪರೋಕ್ಷ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ''[೫೫] ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ''ನರ್ತನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶುದ್ಧ, ಗೋಂಡಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆ ಈ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟವು ಗೋಂಡಲಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯವು ಪ್ರೇರಣೆ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದು ಅಂಗೈ ನೆಲ್ಲಿಕಾಯಿಯಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ''[೫೬] ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ''ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ ಸರಳವಾದ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯರೀತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿದ್ದು ಸರಳರೀತಿಯ ಪದಗತಿ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕುಣಿತಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಗುತ್ತವೆ''[೫೭] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ''ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಡಿಮೆ''[೫೮] ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಂಡೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೆಣ್ಣೇ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಲಲಿತವಾದ ಕುಣಿತಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಕುಣಿತವು ಹಲಗೆ ಮುರಿಯುವಂತಹಾ ಕುಣಿತ. ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತವೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೧. ಎರಡು ಹೆಜ್ಜೆ

೨. ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ

೩. ಐದು ಹೆಜ್ಜೆ

೪. ಏಳು ಹೆಜ್ಜೆ

೫. ಒಂಭತ್ತು ಹೆಜ್ಜೆ

ಕುಣಿತಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಲಾಲಿತ್ಯದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಏಳು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು (ತಕಿಟ ತಕಧಿನ) ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕಿಂತ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದ ಕುಣಿತವು ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಿರುತ್ತದೆ. ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಯಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ, ಜೀ.ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೭೦

೨. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ., (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೬೬

೩. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೭೨

೪. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೬೬

೫. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೭೪

೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೭೧

೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೭೨

೮. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೮೧

೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೦

೧೦. ಪಟೇಲ್ ನರಸಪ್ಪ, ಕೊನೇಹಳ್ಳಿ, ಮೈಸೂರು

೧೧. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೮೧

೧೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೨

೧೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೩

೧೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೩

೧೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೨

೧೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೮೩

೧೭. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೭೪ - ೧೭೫

೧೮. ಚನ್ನಬಸಪ್ಪ ಗೊ. ರು (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು, ಪುಟ ೧೨೦

೧೯. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೦೬

೨೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೦೭

೨೧. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪುಟ ೧೧೧

೨೨. Ranganath H.K., The Karnataka Theatre - P. 56

೨೩. ನೋಡಿ - ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪುಟ ೧೭೦

೨೪. ನೋಡಿ ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೯೩

೨೫. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೬ - ೬೭

೨೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮೭

೨೭. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೬ - ೬೭

೨೮. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) - ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೭೦

೨೯. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಪ್ರ, ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೫೪೦

೩೦. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೭೦ - ೧೯೧

೩೧. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೨೧೩

೩೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧೪

೩೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧೪

೩೪. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೪

೩೫. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೨೧೯

* ದೊಡ್ಡಾಟವನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬುದಾಗಿಯೇ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೩೬. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೧

೩೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೨

೩೮. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಪುಟ ೬- ೭

೩೯. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೨

೪೦. ಅದೇ, (ಉಧೃತ) ಪುಟ ೬೨

೪೧. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ, ಪುಟ ೩೭

೪೨. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, (ಉಧೃತ) ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೬೨

೪೩. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ಪುಟ ೧೧೪

೪೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೨೧

೪೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೨೭

೪೬. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಪುಟ ೮೫ - ೮೬

೪೭. ನೋಡಿ - ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೨೧೯ - ೨೨೦ - ೨೨೧

೪೮. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೪೧

೪೯. ವಿವರಕ್ಕೆ ನೋಡಿ - ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೧೦೧

೫೦. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೪೨

೫೧. ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ., ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೯೩

೫೨. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೧೭

೫೩. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೯೧

೫೪. ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ., ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೯೪

೫೫. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೭೧

೫೬. ಅದೇ, ಉಧೃತ ಪುಟ ೭೧

೫೭. ಪ್ರಮೀಳೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಪುಟ ೮

೫೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೮

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

ಪಡುವಲಪಾಯ/ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಕುಣಿತ

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಕುಣಿತ

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

ಪಡುವಲಪಾಯ/ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಪಡುವಲಪಾಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡರ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ರಂಗಕಲೆಯೆನಿಸಿದೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಿನೆಮಾ, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಯುಗದಲ್ಲೂ ಜೀವಂತ ವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

''ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಾನವು ತತ್ವತಃ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದ ಮೇಲೆ ಇದರ ಗಾನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾನಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಗಾಂಧರ್ವವೇದವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಢಿ. ವೈದಿಕ ಗಾನದ ಬಳಿಕ ಉಂಟಾದ ಗಾನದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು. ಗಾಂಧರ್ವವೇದವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತೋ ಅದಕ್ಕೆ 'ಮಾರ್ಗ' ಎಂದೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಜನರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಗಾನಕ್ಕೆ 'ದೇಸಿ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಆಯಾ ದೇಶದ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯಂತೆ ಬೆಳೆದ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಇದು. ಈ ದೇಸೀ ಗಾನದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ''[೧] ಎಂದರೂ ಮಾರ್ಗ ಹಾಗೂ ದೇಸಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹೊಂದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ''ಉಚ್ಚ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು, ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸದೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ (ಅದರಲ್ಲೂ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ) ಸಂಚರಿಸುವುದು, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಎಳೆತ, ಒಂದೇ ಹಾಡನ್ನು ಗತಿಭೇದದಿಂದ ಹಾಡುವುದು. (ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ), ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳಂತಹ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಂತಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಶುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಉತ್ತರಾದಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಆ ಶೈಲಿ ಅದರದೆ''[೨] ಎಂಬುದು ಸಹ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಠೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ''ಇದು ಅವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗೆ ರಾತ್ರಿಶಾಲೆ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಲಾಸ್, ನೃತ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಕೇಂದ್ರ''ವಾಗಿದ್ದು ನವರಸಗಳ ನೆಲೆವೀಡಾಗಿದೆ''[೩] ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹರಹನ್ನು ಅರುಹುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಗವತ,

ಶ್ರುತಿ, ಸ್ಥಾಯಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ಆಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭಾಗವತ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಹಗಾಯಕ ನಿದ್ದು, ಆತನನ್ನು 'ಸಂಗೀತಗಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ರೂಢಿ. ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಂತೆ ಮೇಳಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಲ್ಲಿನ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವವನಿಗೆ 'ಭಾಗವತ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ''ದೈವದತ್ತವಾದ ಕಂಠಮಾಧುರ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ರಂಗತಂತ್ರ-ನಾಟಕೀಯತೆ- ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅನುಭವ, ಗಂಭೀರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮುಂತಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳುಳ್ಳವನು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವತನ ಪೀಠವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಲು ಅರ್ಹನಾಗುತ್ತಾನೆ.''[೪] ಆತ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಭಾಗವತ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗದುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿವೆ. ಗುರುಮುಖೇನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಕೇಳಿಬರುವ ನಿಮಿತ್ತ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅಭ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದು.

''ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾ, ನಟರನ್ನು ಕುಣಿಸಿ, ಮಾತನಾಡಿಸಿ, ಸದಾ ಜಾಗ್ರತನಾಗಿದ್ದು ಆಟವನ್ನು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯಿಸುವ ಜೀವಂತ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕಾದ ಭಾಗವತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಬಲುದೊಡ್ಡದು. ಭಾಗವತಿಕೆ ಎಂಬುದು ಸತತವಾದ ಪರಿಶ್ರಮ, ದೃಢ ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸು ಅಪಯಶಸ್ಸುಗಳ ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಅಂಶ ಭಾಗವತನದು. ಹಾಗಾಗಿ ಈತನ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ದೊಡ್ಡದು-ಹೊಣೆಯೂ ಹಿರಿದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಹೊರಗೆ ಭಾಗವತನ ಮುಖಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಮತ್ತು ಈಯೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಭಾಗವತನ ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ, ಅವನಾಡಿಸುವ ಆಟದ ಯಶಸ್ಸೂ ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.''[೫] ''ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಮೇಜಯ ರಾಜನಿಗೆ ವೈಶಂಪಾಯನನಾಗಲಿ, ಶೌನಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಸೂತ ಪುರಾಣಿಕರಾಗಲಿ, ಪಾರ್ವತಿಗೆ ಪರಮೇಶ್ವರನಾಗಲಿ ಗತಿಸಿ ಹೋದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರವೂ,

ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯವೂ ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಸಮಾವೇಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸ. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಆತನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವರ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಇಡೀ ಕಥೆಯ ವಿವಿಧ ತಾಳ, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಹಾಡಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಗಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಮಂಗಲವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸ. ಆಯಾ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ರಸಭಾವವನ್ನು ಭಾಗವತನು ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾಡಿ, ನಟನನ್ನು ಅವನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಕ್ಷ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಭಾಗವತನು ಯಕ್ಷನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರನು.''[೬] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಭಾಗವತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಏನು, ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

''ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿರುವ ಇವರು ಕಥಾವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತವಾದ ಮತ್ತು ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಳುವಂತಹ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ಭಾಗವತರು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಭಿಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ....ಭಾಗವತನೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಥಮ ವೇಷಧಾರಿ.''[೭] ಭಾಗವತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಮಹತ್ವ ಎಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಬಡಗು ಅಥವಾ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ತಾಳಧಾರಿಗಳಾದರೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತವರು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತವರು ಬಡಗು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗವತರೂ ಅಥವಾ ಒಂದು ತಿಟ್ಟಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗವತರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ಸಹ ಎಷ್ಟೋ ನ್ಯೂನತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತಿರುವೆವೆಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಮಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವುದು, ಯಾವುದೋ ಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ರಾಗ, ಯಾವುದೋ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ವೇಗ- ಹೀಗೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಗೊಂದಲದ ಗೂಡನ್ನಾಗಿಸುವವರೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಬಹಳಷ್ಟಿದ್ದು, ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಹೊರಟದ್ದು ''ಗುಣಕ್ಕಿಂತ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟದ್ದು'' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

''ಕಳೆದ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗವತರಿಗೆ ರಾಗತಾಳಗಳ ವಿಶೇಷವಾದ - ಬುದ್ಧಿ ಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಸಾಧಾರಣ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಮೂವತ್ತು

ಪ್ರಸಂಗಗಳಾದರೂ ಕಂಠಪಾಠವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಕಂಠಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ಭಾವತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಿತವಾಗಿಯೇ ಆದರೂ ಸಂಗೀತದ ಲೇಪ ಹೊಂದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಮುದ್ರಿತ ಅಥವಾ ಕೈಬರಹದ ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಇದಿರಿಗಿಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಓದಿ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.”[೮]

“ಗಾನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು, ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿ ಭಾವತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ, ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಒಂದೊಂದೇ ಶಬ್ದವನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಓದುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂತಹಾ ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು, ಅವಾಂತರಗಳು ಹಲವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನ ಮೇಲೆ ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಡುಗಾರನ ದೃಷ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲು ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದೆ ಪುಸ್ತಕದ ಸಾಲುಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ನೆಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವ, ರಸ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಗೊಡವೆಗೇ ಹೋಗದೆ ಓದುವುದರಲ್ಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಭಾಗವತನ ಧೀಶಕ್ತಿಯು ಅಷ್ಟು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ”[೯] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಸಹ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂರೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವನ್ನೇ ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೋರೆ ಬುರುಡೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ತಂಡಗಳು ಈಗಲೂ ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವಾದರೂ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಂತಹ ಎತ್ತರದ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಮೂರು ಅಥವಾ ಕಪ್ಪು ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೆ ಸಂಚಾರವಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗದುದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾಗವತನೊಬ್ಬನೇ ಹಾಡಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೂ ತನ್ನ ಕಂಠವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಭಾಗವತ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಶ್ರುತಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಶ್ರುತಿ ಮಧ್ಯಮ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ (ಪಾರಿಜಾತದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇದು ಕಡಿಮೆಯೇ ಹೌದು) ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಹಾಡುವಿಕೆಯಿಂದ ಎತ್ತರದ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವರೇನೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಶ್ರುತಿ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಮಹಿಳಾ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ನಾಲ್ಕೂವರೆ, ಐದು, ಐದೂವರೆ ಶ್ರುತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯದೇ

ಕಾರುಬಾರು. ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಂಚಾರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳು ಷಡ್ಜ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಾ ಎತ್ತರದ ಸ್ವರದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ರಾಗ(ಮಟ್ಟು)-ರಸ-ತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ ಪರಂಪರಾಗತ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಇಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಕೇಳುವಿಕೆಯಂತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗ-ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ 'ಶ್ರೀಗಣಪತಿನೀ ಸೇವಿಂಪರಾರೇ' ಎಂಬ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಇಳಿದು ಬಂದುದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ. ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದವರಾಗಲೀ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವರಾಗಲೀ ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿದವರಾಗಲೀ ಸಂಗೀತ ಪಂಡಿತರಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ, ನಿರೂಪಣೆಗಳು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿದ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಗುರುತಿಸಲು, ತಿದ್ದಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಶೈಲಿಯ ಹೊರತು ರಾಗದ ಶುದ್ಧಸ್ವರೂಪ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಕೇಳ್ಮೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಇತರ ರಾಗ ಛಾಯೆಗಳೂ ಸಂಚಾರಗಳೂ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕೀ ಅಥವಾ ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ."[೧೦] ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ರಾಗ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಮಟ್ಟು' ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯು ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯವಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗೌಣವಾಗುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೇ ಮೂಲಾಧಾರ. ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಲಯ ತಾಳಗಳಿಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ."[೧೧] ಎಂಬುದು "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರುಹುತ್ತದೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ

ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ತಾಳವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಲಯವನ್ನೊದಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಲಯವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ತಾಳವಿನ್ಯಾಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಏನಿದ್ದರೂ ನರ್ತಕನ ಕುಣಿತವನ್ನ ನುಸರಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ. ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅದರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ರಸನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಗಾನವಿಧಾನವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಹೊರತು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ ಧ್ವನಿಗಳಿಂದಲೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಅವಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ, ರಾಗ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ರಾಗ ನಿರೂಪಣೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಅದು ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೇ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನ ಪಾದಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿ ಸುವ ಕಂದ, ವೃತ್ತ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ತಾಳವಿರಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಬಂಧಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ರಾಗದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ರಾಗ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದಂತೆ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ.''[೧೨]

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ರಾಗಗಳ ಹೆಸರಿನಡಿಯಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇಂದು ಕೇವಲ ಹತ್ತರಿಂದ ಹದಿನೈದು ರಾಗಗಳಷ್ಟೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ರಾಗಗಳಿಗೂ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಅಷ್ಟು ರಾಗಗಳ ಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿದವರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಮುಖ ರಾಗಗಳು ಇಂತಿವೆ.

ನಾಟ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ನೀಲಾಂಬರಿ
ತೋಡಿ	ಕಾಂಭೋಜಿ	ವರಾಳಿ
ಭೈರವಿ	ಶಂಕರಾಭರಣ	ಸಾವೇರಿ
ಪಂತುವರಾಳಿ	ಕೇದಾರಗೌಳ	ಫರಜು
ನವರೋಜು	ಘಂಟಾರವ	ಕಾಪಿ
ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ಮಾರವಿ	ಆನಂದಭೈರವಿ
ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ	ಬೇಗಡೆ	ರೇಗುಪ್ತಿ
ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ	ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ
ಸವಾಯ್	ಯರಕುಲಕಾಂಭೋಜಿ	ದ್ವಿಜಾವಂತಿ

ಮಧುಮಾಧವಿ	ಆಹೇರಿ	ಗೌಳಮಲಹರಿ
ಕುರಂಜಿ	ದೇಶಿ	ಸುರುಟಿ
ಆಂಧೋಳಿ (ಕ)	ಢವಳಾರ	ಕಮಾಚ್
ಬಿಲಹರಿ	ಮೋಹನ	ಮುಖಾರಿ
ಆರಭಿ - ಇತ್ಯಾದಿ		

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡರೂ ಒಂದೊಂದು ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ೨೦-೩೦ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ''ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಿ ರಾಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕು. ಅದು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಉತ್ಸಾಹಮೂಲವಾಗಿ ವೀರರಸದ್ಯೋತಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಬಳಸಿ ಕಡೆಗೆ ಮೋಹನರಾಗದಿಂದ ಮಂಗಳವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಭಾಗವತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಿಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸಾವೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವಾಗ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಎಂದು ಕಾಲನಿರ್ಣಯವಿರುತ್ತದೆ. ರಾತ್ರಿ ಒಂಭತ್ತು ಅಥವಾ ಹತ್ತು ಗಂಟೆಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನ ಆರು ಗಂಟೆಯವರೆಗಿನ ಸಮಯವನ್ನು ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಭಾಗಿಸಿ ಒಂದೊಂದು ಕಾಲವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಿ ರಾಗದಿಂದ ಆರಂಭಮಾಡಿ ೧೧ ಗಂಟೆಯ ನಂತರ ಶಂಕರಾಭರಣವನ್ನೂ, ೧೨ ಗಂಟೆ ಅಂದರೆ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ೩ ಗಂಟೆಯ ನಂತರ ಭೈರವಿ, ಹೀಗೆ ರಾಗಗಳು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಾವೇರಿ ರಾಗ ಉದಯರಾಗವೆಂದೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ದೀಪಕಮಲ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುವ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಇಂಥಿಂಥ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಥದೇ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೂ ಉಂಟು. ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಿಗೆ ಆರವಿ, ಕಥಾಸೂಚನೆಗೆ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಮುಖಾರಿ ಹಾಗೂ ಕಾಂಭೋದಿ, ಸೌಮ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶಂಕರಾಭರಣ, ನಾರದನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆನಂದಭೈರವಿ, ರಾಜಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ - ಹೀಗೆ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಕುಳಿತು ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತೇ? ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ''[೧೩] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮಾಹಿತಿಯು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಕುಳಿತು ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶಯಿಸಿರುವುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಒಂದೇ ರಾಗವನ್ನು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ, ಮೂರು ರಾತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಏಳು ರಾತ್ರಿಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತೋಡಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಭೈರವಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ - ಹೀಗೆ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ರಾಗ-ರಸ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಹುವಾಗಿ ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅತಿ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಉದ್ದಿಷ್ಟ ರಸವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲಾಗದು"[೧೪]

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಅಥವಾ ಕಾಳಗ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೂ ಒಂದೇ ರಸವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಭಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಶಾಂತರಸದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಉಂಟು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಒಂದೇ ರಸಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ ಹಾಗೂ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿ ರತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ 'ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ'ದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಂಬೆಯು ಭೀಮನನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಿತಳಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ಜಂಜೂಟಿ **ರೂಪಕತಾಳ**

ಮಾರರೂಪ ನಿನ್ನ ನೋಡಿ | ಸೂರೆ ಹೋದೆನು |
ಯಾರು ನಿನ್ನ ನಾಮವೇನು | ಪೇಳು ಕೇಳ್ವೆನು ||
ನಿನ್ನ ಬಯಸುತಿರುವುದಕಟ | ಸನ್ನುತಾಂಗನೆ |
ಯನ್ನ ಧಿಕ್ಕರಿಸಬೇಡ | ಕರುಣ ಸಾಂದ್ರನೆ ||[೧೫]

'ಪಂಚವಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿಯು ರಾವಣನ ಮುಂದೆ ಸೀತೆಯ ಚೆಲುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ.

ರಾಗ - ಬೇಗಡೆ **ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ**

ತರಬೇಕು | ತರುಣಿಯ | ಳ - ಕಾ | ಮನ ಮುಂಗ |
ಯ್ಯರಗಿಳಿ | ಯಂತಿಹ | - ||
ಸ್ಮರನ ಸಿಂ | ಗಾಡಿ ಪು | ರ್ಬಿನ ನೀರೆ | ಮಲ್ಲಿಗೆ |
ಪರಿಮಳ | ಸುವಮೆಯ್ಯ | ವರಕರಿ | ಗಮನೆಯ |
— — — — — —
ಕಿರುನಗೆ | ಮೊಗದೋಜೆ | ಯ - ಲಾ |
ವಣ್ಯ ಭಾ | ಸ್ಕರ ಕೋಟಿ | ನಿಭತೇಜೆ | ಯ - ||
ವರಕುಂಭ | ಕುಚೆಯ ಸ | ರೋಜ ಗಂ | ಧಿನಿಯ ಕೇ |
ಸರಿಮಧ್ಯೆ | ಮರಿಶುಕ | ವಚನೆ ಶು | ಭಾಂಗೀಯ ||[೧೬]

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಕೋಪಗೊಂಡಿರುವ ಭೀಷ್ಮನು ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕತಾಯಿ ಸತ್ಯವತಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ.

ರಾಗ - ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಬರೆಸಿ ಲೇಖನ ಸಕಲ ಪೃಥ್ವೀ।
ಶ್ವರನ ಕರಸಿಹನಂತೆ ದುರುಳನು॥
ಗರುವದೊಳು ಮರೆತಿಹನು ನಮ್ಮನು ಪೊಪೆನೀಗಾ॥ ೧ ॥

ಪೋಗಿ - ಪೊಡವಿಪರ ಗರ್ವವನ್ನು ಭಂಗಿಸಿ।
ಹುಡುಗಿಯರ ನಾ ತಂದು ತಮ್ಮಗೆ।
ಸಡಗರದಿ ಪರಿಣಯವೆಸಗುವೆ ಕಳುಹಿಸೆನ್ನಾ॥ ೨ ॥ [೧೭]

'ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಸನ್ಯಾಸಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ತಿಳಿದ ಬಲರಾಮನು ಅಸಹನೆಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಗದರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ.

ರಾಗ - ಕಲ್ಯಾಣಿ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಏನನುಸುರಿದೆಯೊ। ಎಲೊ ತಮ್ಮ।
ಏನನುಸುರಿದೆಯೊ॥
ಏನನುಸುರಿದೆ ಯಲವೊ ತಮ್ಮ ನಿ।
ಧಾನಿಸದೆ ಶ್ರೀ ಗುರುವರರ ಮಹಿ।
ಮಾನುಭಾವವನರಿಯದೆನ್ನೊಳು।
ಹೀನ ಕಟಕಿಯ ಬರಿದೆ ಯನ್ನೊಡ।
ನೇನನುಸುರಿದೆಯೊ॥ ೧ ॥

ಕದ್ದು ಗೊಲ್ಲರ ಮನೆಯ ಬೆಣ್ಣೆಯ।
ಮುದ್ದೆ ಪಾಲ್ಮೊಸರುಗಳನೆಲ್ಲವ।
ಮೆದ್ದ ಕೊಬ್ಬಿದ ಡೊಳ್ಳ ತೋರುತ।
ಉದ್ದುರುಟು ತನದಿಂದಲೆನ್ನೊಡ।
ನೇನನುಸುರಿದೆಯೊ॥ ೨ ॥ [೧೮]

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಶೋಕರಸವು ಸಹ ಹಲವು ರಾಗಗಳೊಡನೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸುತ ವಿರಹದಿಂದ ದಗ್ಧನಾದ ದಶರಥ ಸಾವನ್ನಪ್ಪಿದಾಗ ಮೂವರು ರಾಣಿಯರು ದುಃಖಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ. (ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ - ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ)

ರಾಗ -ವರಾಳಿ **ಏಕತಾಳ**

ಕಾಂತನೇಕೆ । ಮಾತನಾಡ । ನಯ್ಯಯ್ಯೋ ಈತ ।

ಗಿಂಥ ಮರಣ । ಬಂದಿತೇಕ । ಕಯ್ಯ ಯ್ಯೋ - ॥

ಕಂತು ರೂಪಿ । ನಂಥದೇಹ । ವಯ್ಯ । ಯ್ಯೋ ನಮ್ಮೋ ।

ಳಂತರಂಗ । ವಂಥ ಮೋಹ । ವಯ್ಯ । ಯ್ಯೋ ॥

ಕಣ್ಣು ಮೇಲ । ಕುಪ್ಪರಿಸಿ । ತಯ್ಯ । ಯ್ಯೋ ಅಗ್ರ ।

ಗಣ್ಯ ನೆಚ್ಚ । ರಳಿದನಲ್ಲೊ । ಅಯ್ಯ । ಯ್ಯೋ - ।

ಪುಣ್ಯವ ಏ । ನೆಂದು ಹೇಳ । ಲಯ್ಯ । ಯ್ಯೋ - ಮೈಯ ।

ಬಣ್ಣಗುಂದಿ । ತಣ್ಣಗಾಯಿ । ತಯ । ಯ್ಯೋ - ॥ [೧೯]

ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರಾವಣ ಸೀತೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತೊಯ್ಯುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ದುಃಖಿಸುವ ಪರಿ.

ರಾಗ - ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ **ಅಷ್ಟತಾಳ**

ಹೆಣ್ಣು ಜ । ನುಮ ಸಾಕು । ಎನ ಕಂಡು । ಮರೆಯಿರೊ ।

- ರಾಮ । ರಾ - । ಮ - ।

ಕಣ್ಣಾರೆ । ಕಾಣ ಬಾ । ರದೆ ಯೆನ್ನ । ವಿಧಿಯನು ।

-ರಾಮ । ರಾ - । ಮ -।

ಜನಕ ರಾ । ಯಗೆ ಸುತೆ । ಯಾಗಿ ಸಂ । ಭವಿಸಿದೆ ।

- ರಾಮ- । ರಾ - ಮ - ।

ಇನಕುಲ । ದರಸ ರಾ । ಘುವನ ಪ । ಟ್ಟದ ರಾಣಿ ।

- ರಾಮ । ರಾ - । ಮ - ।

ಪೊಡವಿ ಯಾ । ಳುವೆನೆಂದು । ದೃಢವಾಗಿ । ನಂಬಿದೆ ।

- ರಾಮ । ರಾ - । ಮ - ।

ಅಡವಿಯೆ । ಗತಿಯೆಂದು । ಬರೆದ ನಂ । ಬುಜ ಭವ ।

।- ರಾಮ । ರಾ - । ಮ - । [೨೦]

.....

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯರಸದ ವಿವರಣೆ ಬಲುಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. "ವಿಕಾರ ವೇಷ, ಭೂಷಣಗಳು, ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿನ ಸ್ವಭಾವ, ಚಾಪಲ್ಯ, ಕುಚೇಷ್ಟೆ, ಕೆಟ್ಟ ಮಾತು, ಅಂಗವೈಕಲ್ಯ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ದೂಷಣೆ - ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಈ ರಸ ಉದಿಸುತ್ತದೆ."[೨೧]

''ಸುಭದ್ರಾ ಪರಿಣಯ''ದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಸನ್ಯಾಸಿಯನ್ನು ಕಂಡ ಬಲರಾಮನ ವನಪಾಲಕರು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ.

ರಾಗ - ಮಾರವಿ (ಮಾಳವಶ್ರೀ)   ಏಕತಾಳ

ಎಲೆ ಎಲೆ ಹಾರ್ವ ಯಾರ್‍ಯಾ | ನೀನು | ಹೊಲದೊಳಗೇನ್ಮಾಡ್ತೀ |

ಛಳಿ ಮಳೆ ಗಾಳಿಗೆ ಚಲಿಸದೆ ಸುಮ್ಮನೆ |

ಕುಳಿತೇನ್ ಮೇಲಕೆ ನೋಡ್ತೀ ||

ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಮೂಬೆರಳಿಟ್ಟು |

ಮೂಗನಂದದೊಳಿರುವೀ |

ಹೀಗ್ಯಾತಕೆ ಮ್ಯಾ ಮಿಣ್ಣನೆ ಬಾಯ |

ಗೂಗೆಯ ತೆರದಲಿ ತೆರೆವೀ ||[೨೨]

'ಶಶಿಪ್ರಭಾ ಪರಿಣಯ'ದಲ್ಲಿ ದೂತಿಯ ಮಾತು.

ರಾಗ - ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯ   ಏಕತಾಳ (ಕೋರೆ)

ಬೇಡಮ್ಮ ನಾರೀ | ನಮಗೀ | ಕಾಡು ನೌಕರಿ ||

ಮೂಢ ಪುರುಷರು | ಕಾಡುತಿರುವರು | ಕೂಡೆ ವೇದವೇರೀ || ೧ ||

ಪೆಟ್ಟನುರಿ | ಕಣ್ಣೊಳು | ಪುಟೀತಿದೆ ವಾರೀ

ಹೆಟ್ಯ ಕುಟ್ಯ. ಮೆಟ್ಟಿ, ನಮ್ಮನು ಅಟ್ಟಿದರು ಸಾರಿ[೨೩] || ೨ ||

'ಭಯ'ವು ಭಯಾನಕ ರಸದ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ''ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೇ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ವೀರರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಭಯವಾಗುವಲ್ಲಿ ಕೋಪವೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ''.[೨೪] ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಉತ್ತರಕುಮಾರನು - ಕೌರವರ ಸೇನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ

ರಾಗ - ಮಾರವಿ   ಏಕತಾಳ (ಕಾಂಬೋಧಿ ರೂಢಿ)

ಕಾಣುತ ಕೌರವ ಸೇನೆಯ ನುತ್ತರ |

ಏನಿದು ಗರಳಂ ಬೋ ನಿಧಿಯಂದದಿ |

ಸೈನಿಕ ವಿರುವುದಿ | ದೇನದ್ಭುತವೆನು |

ತಾ ನರಗೆಂದನು | ತಾ ನಡನಡಗೀ || ಭೀತಿಯಿಂದಾ || ೧ ||

ಎಲೆಲೆ ಬೃಹನ್ನಳೆ ಕೊಲುವೆಯಾಕೆನ್ನನು |
ಕಲಹಕೆ ಬಂದಿದೆ | ಜಲಧಿಯ ತೆರದಲಿ |
ಬಲವಿನಿತಿದಿರಾಗಿ ನಿಲುವ ಮಾತೆಲ್ಲಿ ಕಂ |
ಗಳು ನಿನಗಿಲ್ಲವೆ ತಿಳಿಯದಿದೇಕೈ || ಮರುಳೇ ನೀನೂ || ೨ || [೨೫]

ರಾವಣನು ಮಾರೀಚನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತೇನೆಂದೊಡನೆ ಆತನು ಭಯದಿಂದ ಹೇಳಿದುದು.

ರಾಗ - ಪಂತುವರಾಳಿ ಅಷ್ಟತಾಳ (ಮಧ್ಯಮಾವತಿ)

ಪೋಗುವೆ ದಮ್ಮಯ್ಯ ಪೋಗುವೇ |
ನಿನ್ನ ಕೈಯಲಿ ಪೆಟ್ಟುತಿಂದು ಸಾವುದರಿಂದ
ನರಕವೆ ಸಾಧ್ಯವಹುದು ತನಗಿಂದು || ೧ ||

ರಾಮನ ಬಾಣದೊಳಸುವ ನೀಗಿದರೆ ನಾ |
ನೀರೇಳು ಲೋಕದ ಮೋಕ್ಷವ ಪಡೆವೇ || ೨ || [೨೬]

ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದು ರಾಗವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಖಚಿತವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧಾಟಿಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲಲ್ಲದೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ತಾಳಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳೆನಿಸಿದ ಛಾಪು ತಾಳಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮಿಶ್ರಚಾಪು ತಾಳದ (೭ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ) ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ತಾಳಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುವುದೆಂದರೆ, ''ಆ ತಾಳದ ಮಟ್ಟು : ಈ ತಾಳದ ಮಟ್ಟು'' ಎಂಬುದಾಗಿ ತಾಳದ ಮೂಲಕವೇ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿದೆ. ತಾಳ ಹಾಗೂ ಜಾಗಟೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ತಾಳವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದುಂಟು. ಇದು ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ''ಕಂಚುವಾದ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸಲ್ಪಡುವ ತಾಳ ಇತರ ನಾಟ್ಯರಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿದೆ. ತಾಳವಾದಕ ಭಾಗವತನನ್ನು ಮೊದಲನೇ ವೇಷವೆಂದು ಕರೆಯುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಾಳದ ಮಹತ್ವ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ತಾಳ ಬಾರಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತ ಜಾಗ್ರತನಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಗವತನ ತಾಳಘಾತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಪದಘಾತಕ್ಕೆ ಮೇಳೈಸಿರಬೇಕು. ''ಪದ್ಯಾಂತಾಳಮಾಚರೇತ್''ಎಂದಿದ್ದಾರಲ್ಲ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು. ವಿವಿಧ ಗತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ತಾಳವನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಉದಾ : ತ್ರಿವುಡೆಯ ಒಂದು ಆವೃತ್ತ

ಧೀಂ ತಕಿಟ ಧಿಂಕಿಟ; ಧೀಂ ತಕಿಟ ಧಿತ್ತಾ ಕಿಟತಕ

ದಿಂ ದಿಂ ಕಿಟ, ದಿನ್ನತ್ತಾಂ ಧಿನ್ನ ಧಿಂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ತಾಳದ ತಟ್ಟುಗಳು ಬದಲಾಗಬೇಕು. ಗೆಜ್ಜೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ, ತಾಳದ ತಟ್ಟಿಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ತಾಳವೂ ಗೆಜ್ಜೆಯೂ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿರಬೇಕು - ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ.''[೨೭]

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಾಳಗಳೇ ಕಂಡುಬಂದರೂ 'ನಡೆ'ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನಡೆ	**ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡೆ**
೧. ಧೃವ ತಾಳ - ೪ +೨+೪+೪ = ೧೪	ಯಕ್ಷಗಾನದ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತಾಕಿಟದಿಂನ್ನಾ ಕಿಟತಕ ಧೀಕಿಟಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ
೨. ಮಠ್ಯತಾಳ - ೪ +೨ +೪ = ೧೦	೩+ ೩ +೩+ ೩ = ೧೨ (ತಕಿಟ ತಕಿಟ ತಕಿಟ ತಕಿಟ)

(ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಮಟ್ಟೆತಾಳ ಎಂಬುದಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ)

೩. ಝುಂಪೆತಾಳ - ೭ +೨ +೧	೨ +೩ +೨ +೩ = ೧೦ (ತಕ ತಕಿಟ ತಕ ತಕಿಟ)
೪. ರೂಪಕತಾಳ - ೨ +೪ = ೬	೨ +೪ +೨ +೪ = ೧೨ (ತಕ ತಕಧಿನ ತಕ ತಕಧಿನ)
೫. ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ - ೩ +೨ +೨ = ೭	೩ +೨ +೨ = ೭ (ತಕಿಟ ತಕಧಿಮಿ)
೬. ಅಟ್ಟತಾಳ - ೫ +೫ +೨ +೨ = ೧೪	೩ +೪ +೩+೪ = ೧೪ (ತಕಿಟ ತಕಧಿಮಿ ತಕಿಟ ತಕಧಿಮಿ)
೭. ಏಕತಾಳ - ೪ = ೪	(ತಕದಿನ)
೮. ಆದಿತಾಳ - ೪ +೨ + ೨ = ೮	ಚತುರಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

"ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿತ ತಾಳ ನಿಯಮಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಜಾನಪದ ಘಾತಾನುಸರಣೆಯ ಹಾರಿಕೆ ತಾಳ; ಕೋರೆ ತಾಳಗಳೂ, ಆದಿತಾಳದ - ತ್ವರಿತ ನಡೆಯ - ಚೌಕಾಲ ಸೂಚಕ ಚೌತಾಲವೂ ಸೇರಿ ಹತ್ತು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ತಾಳ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟು ತಾಳಗಳು (ಚೌತಾಲ ಸೇರಿ) ಮಾತ್ರಾ ಗಣಿತಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಹೀಗೆ; ಆದಿತಾಳ ೪+೨+೨ ರಂತೆ ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆ; ಏಕತಾಳ ೪ ಮಾತ್ರೆಯ ಲಘುವುಳ್ಳದ್ದು, ರೂಪಕತಾಳ ೨ +೪ +೨ +೪ ರಂತೆ ಹನ್ನೆರಡು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ = ೬ ಮಾತ್ರೆ. ಇವು ೪ = ಮಾತ್ರೆಯ ಲಘುವನ್ನು ಬಳಸುವ ಚತುರಶ್ರ ಗುಂಪಿನವು. ಚೌತಾಳವು ಆದಿತಾಳದ ಭಾಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದೇ ಗೋತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ ೩

+೨+೨ ರಂತೆ ಏಳು ಮಾತ್ರೆಗಳು. ಝಂಪೆತಾಳ ೩+೩+೩+ ೩ ರಂತೆ ಹನ್ನೆರಡು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ ೬ ಮಾತ್ರೆಗಳು. ಝಂಪೆತಾಳ ೨+೩+೨+೩ರಂತೆ ೧೦ ಮಾತ್ರೆಗಳು. ಇವು ತ್ರಿಶ್ರ ಲಘುವಿನ ಬಳಕೆಯುಳ್ಳವು. ಕೋರೆತಾಳ - ಹಾರಿಕೆ ತಾಳಗಳು ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಘಾತಾನುಸರಣೆಯಿಂದ ಅಂಶಗಣಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ತಾಳಗಳು. ಕರ್ನಾಟಕೀ ಚತುರಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟ ಏಕತಾಳ - ರೂಪಕ - ತ್ರಿಪುಟ - ತ್ರಿಶ್ರ ಏಕ - ಖಂಡಛಾಪು ತಾಳಗಳನ್ನೂ, ಉತ್ತರಾಧಿ - ತೀನ್‌ತಾಲ್ -ತೇರವಾ - ತೆವಾರಾ - ದಾದರಾ - ಝಫ್ ತಾಲಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ರೂಪಕತಾಳ - ೧೨ ಮಾತ್ರೆಯ ಎಕ್ಕಾ ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿದೆ. ತ್ರಿಶ್ರಲಘು - ಚತುರಶ್ರ ಲಘುವಿನ ಮಿಶ್ರ ನಡೆಯಿಂದ ೩+೪+೩+೪ ರಂತೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದ ಅಷ್ಟತಾಳ - ಕರ್ನಾಟಕೀ, ಮಿಶ್ರಛಾಪು, ಉತ್ತರಾದೀ ದೀಪಚಂದೀ ನಡೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.[೨೮]

ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ತಾಳಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ತಾಳ ವಿಭಜನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ಆಯಾ ತಾಳದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗಕ್ಕೆ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಹೊಂದಿಕೆಯೆಂದರೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಗದ ಹೆಸರು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ, ತಾಳ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಗ - ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಈ ರಾಗತಾಳಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಹ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಂಗೀತದಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಹುಷಃ ಇತರ ಯಾವುದೇ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತ. ಗದ್ಯವು ಆಶುಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯು ಸಹ ವೃತ್ತ, ಕಂದ, ಆರ್ಯ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸೀಸಪದ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಜೋಡಣೆಗಾಗಿ ಇರುವ ಇವುಗಳೊಡನೆ ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡು ಸಾಗಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಾಲಾಪಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ, ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿವೆ. ''ಕ್ರಿ.ಶ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದು ಡಾ. ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಇದೇ ಸುಮಾರಿಗೆ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ೧೫ನೆಯ

ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೆಳೆದುವು. ಆದುದರಿಂದ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬೇರೆ ವರ್ಗದ್ದೆಂಬುದೂ ಸತ್ಯ. ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿರೂಪವಾದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸುಮಾರಾಗಿ ಹೋಲುವುದುಂಟು''[೨೯]

ರಾಗ - ನಾಟಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಶರಣು ಶಶಿಧರ ಪುತ್ರ | ಶರಣು ಸಕಲ ಪವಿತ್ರ |
ಶರಣು ಕೋಮಲ ಗಾತ್ರ | ಶರಣು ಸುಚರಿತ್ರ |
ಶರಣು ವಿದ್ಯವಿಧಾತ್ರ | ಶರಣು ಸುರಗಣ ಮಿತ್ರ |
ಶರಣು ವಿಘ್ನವಿಚಿತ್ರ | ಶರಣು ಭವಹೋತ್ರ ‖ ಶರಣು ಶರಣು ‖
ಹಿಮಕರನೊಳಿದಿರಾಗಿ | ಶಾಪವನು ಮುನಿದಿತ್ತೆ |
ದ್ಯುಮಣಿ ಕೋಟಿಪ್ರಕಾಶ | ಇಭವದನ ವೇಷ |
ಅಮರಾದಿ ಕುಲನಾಶ | ಅಮಿತ ಗಣ ಗುಣಧೀಶ |
ಸುಮನಸಾದ್ಯರ ಪೋಷ | ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧೇಶ | [೩೦]

ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದ ನಾಂದೀ ಪದ್ಯ

ಆದಿಪ್ರಾಸ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತಿರುವ ಈ ಹಾಡು ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುವಂತಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ನಾಟಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಜಯ ಜಾನಕೀಕಾಂತ | ಜಯ ಸಕಲ ವೇದಾಂತ |
ಜಯತು ಮಂಗಳ ರೂಪ | ಜಯ ಸುಪ್ರತಾಪ ‖ ಪಲ್ಲವಿ ‖

ದಶರಥಾತ್ಮಜ ವೀರ | ದಶಕಂಠ ಸಂಹಾರ |
ಪಶುಪತೀಶ್ವರ ಮಿತ್ರ | ಪಾವನ ಚರಿತ್ರ ‖
ಕುಸುಮ ಬಾಣಸ್ವರೂಪ | ಕುಶಲ ಕೀರ್ತಿ ಕಲಾಪ |
ಅಸಮ ರಾಕ್ಷಸ ಶಿಕ್ಷ | ಅಂಬುಜ ದಳಾಕ್ಷ ‖ ೧ ‖

ಸಾಮಗಾನ ವಿಲೋಲ | ಭಕ್ತಜನ ಪರಿಪಾಲ |
ಕಾಮಿತಾರ್ಥ ವಿಧಾತ | ಕೀರ್ತಿವಿಖ್ಯಾತ |
ಸೋಮಸೂರ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ | ಸರ್ವ ಲೋಕಾಧೀಶ |
ಶ್ರೀಮಹಾ ರಘುವೀರ | ಸಿಂಧುಗಂಭೀರ ‖ ೨ ‖

ಸಕಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರ | ಶರಣ ಜನ ಮಂದಾರ |
ವಿಕಸಿತಾಂಬುಜ ವದನ | ವಿಶ್ವಮಯ ಸದನ ||
ಸುಕೃತ ಮೋಕ್ಷ ವಿಲಾಸ | ಸಾಕೇತ ಪುರವಾಸ |
ಭಕುತ ವತ್ಸಲ ರಾಮ | ಭಳಿರೆ ನಿಸ್ಸೀಮ || ೩ ||[೨೧]

- ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ

ನಾಟಿ ರಾಗ **ಜಂಪೆತಾಳ**

ಜಯತು ಗೌ | ರಿಯ ಕುವರ | ಜಯಸಕಲ ವಿಘ್ನಹರ |
ಜಯಸುಜನ | ಮಂದಾರ | ಜಯಸುರೋ | ದ್ಧಾರ || ಪ ||

ಕಮನೀಯ | ಗುಣರಾಜ | ಕಂಜಬಾಂ | ಧವತೇಜ |
ಕುಮುದಕು | ಟ್ಮಲದಂತ | ಕುಂದಛವಿ | ಯಂಥ
ರಮಣೀಯ | ಕರರೂಪ | ರಕ್ಷಿಸೆ | ನ್ನನುಗಣಪ
ನಮಿಪೆನಾ | ಬಲಬಂದು | ಹೇದಯಾ | ಸಿಂಧು || ೧ ||

ಬಾಲೇಂದು | ಶೇಖರಾ | ಬಲದುರಿತ | ಸಂಹಾರ |
ಮೂಲೋಕ | ಸಂಚಾರ | ಮುನಿಜನೋ | ದ್ಧಾರ |
ನೀಲಾಚ | ಲೋತ್ತುಂಗ | ನಿಖಿಲದೇ| ವಾಸಂಗ |
ಪಾಲಿಸೋ | ಮಂಗಲವ | ಪರಮಗುರು | ಜನವ || ೨ ||

ವರವೀರ | ದಾತಾರ | ವಾರ್ಧಿಸಮ | ಗಂಭೀರ |
ಮೆರೆವ ಮೋ | ಹನಕಾಯ | ಮೋದಕ | ಪ್ರೀಯ |
ಸುರಪಾಲ | ಕನರಕ್ಷ | ಸಕಲದೇ | ವಾಧ್ಯಕ್ಷ|
ವರದ ಮಧು | ಪುರವಾಸ | ಶರಣುವಿ | ಘ್ನೇಶ[೨೨]

- ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಠಿ

ರಾಗ - ನಾಟ **ತ್ರಿವುಡತಾಳ**

ಶರಣು ಶರಣು ಸ | ದಾಶೀವಸುತ | ಶರಣು ಸುರಗಣ | ಸೇವಿತ
ಶರಣು ಸಕಲಾ | ಭೀಷ್ಟದಾಯಕ | ಶರಣು ಶ್ರೀಗಣ | ನಾಯಕ || ಶರಣು ಶರಣು || ೧ ||

ಕರಿವರದ ಕಮ | ನೀಯರೂಪನೆ | ಕರುಣ ನಿಧಿಸುಪ್ರ | ತಾಪನೆ |
ಪರಮ ಪಾವನ | ಪಂಕಜೇಕ್ಷಣ | ನಿರತ ಭಕ್ತ್ಯಾ | ಪೇಕ್ಷಣ | ಶರಣು ||ಶರಣು || ೨ ||

ಹೇಮ ಖಚಿತ ಕಿ |ರೀಟ ಕುಂಡಲ | ಕಾಮಿತ ಫಲ | ದಾಯಕ |

ಭೀಮಬಲ ಹೇ| ರಂಬ ಪುಣ್ಯಸು | ನಾಮವಿದ್ಯಾ | ಶರನಿಧಿ - | ಶರಣು ಶರಣು || ೩ ||

ಪಾಶಮೋದಕ | ಪರಶುಧರ ಫಣಿ | ಭೂಷ ಪಾರ್ವತಿ | ನಂದನ - |

ವಾಸವಾರ್ಚಿತ | ವರಹ ಮಧುಪುರ | ವಾಸ ಶ್ರೀಗಣ | ನಾಯಕ - | ಶರಣು ಶರಣು[೩೩] ||೪||

- ಐರಾವತ

ಮೇಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಮೂರು ಹಾಡುಗಳು ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಜಯಜಾನಕೀಕಾಂತ (ನಾಟ ರಾಗ - ಖಂಡಚಾಪುತಾಳ) ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಶರಣು ಸಿದ್ದಿ ವಿನಾಯಕ (ತ್ರಿಪುಟತಾಳ) ಎಂಬುದರ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಹಾಡಿನ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನುಡಿಯೆಲ್ಲಾ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು

ಕೋಲೂ | ಕೋಲೆನ್ನಿ | ರೋ - | ರನ್ನದಾ | ಕೋಲೋ - || ಪಲ್ಲವಿ ||

ಗೋಪೀಯ | ಕಂದನೆನಿಸಿ | ಗೋಪಾಲ | ರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ |

ಶ್ರೀಪತಿ | ಕರದಿದಿವ್ಯ | ಚಪ್ಪಳಿ | ಗೆಯ್ಯಲು |

ಕೋಲೂ | ಕೋಲೆನ್ನಿ | ರೋ - | ಬೆಳ್ಳಿಯಾ | ಕೋಲೋ -

ನೂತನಂ | ಗಿಯತೊಟ್ಟು | ಪೀತಾಂಬ | ರವನುಟ್ಟು |

ಜಾತಿಮಾ | ಣಿಕ್ಯದ |ಹರಳು ಪ್ರ | ಜ್ವಲಿಸುತ್ತ |

ಕೋಲೋ | ಕೋಲಿನ್ನಿ | ರೋ - | ಚಿನ್ನದಾ | ಕೋಲೋ[೩೪]

- ಸಭಾಲಕ್ಷಣ

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿ

ಖಂಡವಿದೆಕೋ ಮಾಂಸವಿದೆಕೋ | ಗುಂಡಿಗೆಯ ಬಿಸಿರಕ್ತವಿದೆಕೋ

ಚಂಡವ್ಯಾಘ್ರನೆ ನೀನಿದೆಲ್ಲವ | ನುಂಡು ಸಂತಸದಿಂದಿರು ||

- ಗೋವಿನ ಹಾಡು

ರಾಗ - **ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ** ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಅಣ್ಣ ಚಿಂತಿಸ ಬೇಡ ಕಾರ್ಯವ | ಬಣ್ಣಗಾರರ ಮಾತಿದಲ್ಲದೆ |
ಪುಣ್ಯನಿಧಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಕೆಡಹುವ | ಚಿಣ್ಣರುಂಟೇ ‖ [೩೫]

- ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ

ಭಜನೆ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಹರಿನಾರಾಯಣ ಗೋವಿಂದಾ | ಕೇಶವ ಮಾಧವ ಗೋವಿಂದಾ |
ದುರಿತ ನಿವಾರಣ ಗೋವಿಂದಾ | ದಶರಥನಂದನ ಗೋವಿಂದಾ
ಸೀತಾವಲ್ಲಭ ಗೋವಿಂದಾ | ತಾಟಕ ಮರ್ದನ ಗೋವಿಂದಾ |
ಕಬಂಧ ಬಂಧನ ಗೋವಿಂದಾ | ಶಬರೀಮನೋಹರ ಗೋವಿಂದಾ ‖
ವಾಲೀನಿಗ್ರಹ ಗೋವಿಂದಾ | ರಾವಣ ಮರ್ದನ ಗೋವಿಂದಾ |
ಕರಿರಾಜಪ್ರಿಯ ಗೋವಿಂದಾ | ಕರುಣಾಸಾಗರ ಗೋವಿಂದಾ ‖
ಕೃಷ್ಣಾ ರಾಮಾ ಗೋವಿಂದಾ | ವೃಷ್ಟಿಕುಲೋದ್ಭವ ಗೋವಿಂದಾ |
ಹತ್ತಾವತಾರಾ ಗೋವಿಂದಾ | ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಗೋವಿಂದಾ ‖ [೩೬]

- ಸಭಾಲಕ್ಷಣ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಛಂದೋರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ದ್ವಿಪದಿ, ಕಂದ, ವೃತ್ತ, ಷಟ್ಪದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ವಿಧದ ಛಂದೋರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಐದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಬಗೆಯ ಛಂದೋರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮತ್ತೇಭ ವೃತ್ತ

ಹರಿಗಂಭೀರ ಗಣಾಧಿಪಂಗೆ ಶಿವಗಂ ಗೌರೀಂದಿರಾವಾಣಿಗಂ |
ಕರುಣಾಕಾರ ವಸಿಷ್ಠನಾರದರಿಗಂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಸದ್ಗುರುವಿಗಂ |
ಪರಮೇಷ್ಠ್ಯಾದಿ ಮುನೀಂದ್ರ ದೇವತತಿಗಂ ಸಾತ್ವೀಕ ಸನ್ಮಾರ್ಗಿಗಂ |
ಪರಮೋಲ್ಲಾಸದೊಳೆಲ್ಲ ರಿಂಗೆರಗುತೀ ಕೃತಿ ಪೇಳ್ವೆ ಸಂತೋಷದಿಂ ‖ [೩೭]

ದ್ವಿಪದಿ

ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮಾಮುನಿಪನೊಲಿದು ಕುಶಲವರ್ಗೆ
ರಾಮಾಯಣಾಮೃತವ ಪೇಳುತಿರಲವರ್ಗೆ |

ಮುನಿರಾಯ ಕೇಳಯ್ಯ ಮೊದಲೆಂದ ಕಥೆಯ
ಮನಸಿನಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದೆವು ಮತ್ತೆ ಸಂಗತಿಯ |
ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರದ ಮುಂದೆ ಮತ್ತೇನು
ತಾತನಾಜ್ಞೆಯ ರಘುಜ ತಾಳ್ದ ಪರಿಗಳನು | ೩೮

ಕಂದ

ಬಾಲಕರಿರ್ವರನಾ ಭೂ |
ಪಾಲನ ಕೈಗೆತ್ತಿ ಕೊಟ್ಟನುಡುಗೊರೆ ಸಹಿತಾ |
ಶೀಲರ್ನಡೆಯಲ್ಕಂದಾ
ವೇಳೆಯೊಳೇ ಕಾರ್ಯವೊಂದ ಮಂತ್ರಿಗೆ ಪೇಳ್ವಂ | ೩೯

ಚರಿತೆ (ಸಾಂಗತ್ಯ) ರೂಪಕತಾಳ

ದಶರಥ

ಪಟ್ಟಾಭಿ | ಷೇಕವ | ಮಾಡಬೇ | ಕೆನುತಲೆ | ಪಟ್ಟಣ | ಶೃಂಗರಿ | ಸಲ್ಕೆ |
ಸೃಷ್ಟಿಪಾ | ಲಕನ ಅ | ಪ್ಪಣೆಯಿಂದ | ಕರೆಸಿದ | ರಷ್ಟದಿ | ಕ್ಕಿಂದ ಚಿ | ತ್ರಿಕರ |
ಬಣ್ಣಗಾ | ರರು ಬಂದು | ನೆರೆದರು | ಆಮೇಲೆ | ಮಣ್ಣಿನೊ | ಡ್ಡರ ಕರೆ | ಸಿದರು |
ಚಿನ್ನದ | ಕೆಲಸ ಕೇತ್ರಿಗೆಯ ಪಾಂ | ಚಾಲರು | ಹನ್ನೊಂದು | ನೂರು ಕೂ | ಡಿದರು ೪೦

ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿ

ರಾಮ

ಜನಕ ಜನನಿಯರಿಂಗೆ ರಾಘವ
ನನುನಯದಿ ಕೈಮುಗಿದು ತನ್ನಯ
ಮನೆಯ ದೈವವ ಬೇಡಿ ಗುರುಹಿರಿಯರಿಗೆ ತಲೆವಾಗಿ |
ನೆನಸಿ ಪೊಡಮಟ್ಟನು ಸುಮಿತ್ರೆಯ
ಜನನಿ ಕೈಕೆಯ ಕಾಣದಿರೆ ಲ
ಕ್ಷ್ಮಣನ ನೀಕ್ಷಿಸಿ ತಂದೆ ದಶರಥ ರಾಯಗಿಂತೆಂದ || ೪೧

ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ

ಕುಶನೆ ಕೇಳಿಂತು ಮನುಜರು ನೆನೆದುದೊಂದು ವಿಧಿ
ವಶದೊಳೊಂದಾಯ್ತು ಮಿರುವರಾರು ಕಲ್ಪಿತವ
ವಸುಧೇಶ ಕೊಟ್ಟ ನಂಬುಗೆಗೆ ಮೂರ್ಛಿತನಾಗಿ ಹಮ್ಮೈಸಿ ಬಿದ್ದಿರ್ದನು |

ಉಸುರಲಾರದೆ ಮೂರುಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಂತ ತನು
ವಶವಿಲ್ಲದಂತಾಯ್ತು ಸರ್ವೇಂದ್ರಿಯಂಗಳುಂ
ಬಿಸಜಲೋಚನೆ ಕೈಕೆಯಂ ನೋಡಿ ದೈನ್ಯದಿಂ ದಶರಥೇದ್ರಂ ಪೇಳ್ದನು ||[೪೧]

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ಕೇಳಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪಾಠ ಹೇಳುವಿಕೆ ಈಗಿನಷ್ಟು ಇರಲಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ, ಕೇಳ್ಮೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಿವಿಯಿಂದ ಕಿವಿಗೆ ಬರುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ[೪೨] ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಮೋಹನ ರಾಗ ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತಿರದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯೇ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ರಾಗಗಳೇ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುವಿಕೆಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ''ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನ, ಗಡಸು ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಬಯಲು ರಂಗ ಮಂಟಪ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ) ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಸ್ಥಾಯಿಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮದೊಳಗೆ ಇದರ ಸಂಚಾರ ಹೆಚ್ಚು. ಭಾಗವತನು ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜವನ್ನೇ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಸೀಮಿತ ಸಂಚಾರದಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ರಾಗಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೇಗಡೆ, ಕಾನಡ, ಸಾರಂಗ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಜೀವ ಹಾಗೂ ರಂಜಕ ಸ್ವರಗಳು ಋಷಭ, ಗಾಂಧಾರ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಾರಣ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರಣ ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಭವವೂ ಇದೆ. ಸಾರಂಗ ರಾಗವನ್ನು ಪಂಚಮದಿಂದ ಷಡ್ಜದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲ್ಯಾಣಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಾರದು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು) ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ.''[೪೪]

ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪಲುಕಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗಮಕದ ಅಳವಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ''ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ

ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಮಕಗಳು ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವ ಶೈಲಿ ಬೇರೆಯಾದರೂ ರಾಗಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೇ ರೂಪೀಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಮಕಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದು ಸಾರಲಾದ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಾವು 'ನ್ಯುವಾನ್ಸ್' ಅನ್ನಬಹುದಾದಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದಗಳು ಈ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಗಗಳ ಗೌಣ ಸ್ವರೂಪ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ''[೪೫] ಎಂಬುದೂ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿ, ಗಮಕ ಕೊಡುವಿಕೆ, ವಾದನ, ನಿಲುಗಡೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ

ರಾಗ - ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ   ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ
ಚೆಲ್ವ ತ್ರಿಜಗವಂದಿತಗಾರತಿ ಎತ್ತಿರೇ....
ಆರತಿ ಎತ್ತಿರೇ.....
ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ
—— ——
—— ——
ಒಳ್ಳಿತಾದವನು ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ ಕಡಲೆ
——
ಎಳ್ಳುಂಡೋಳಿಗೆ ಕಬ್ಬು ಮೆಲುವವಗೇ .....
ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹುರಿಗೆಜ್ಜೆಗಳ ಕಟ್ಟಿದಂಥ
ಡೊಳ್ಳಿನ ಗಣಪಗಾರತಿ ಎತ್ತಿರೇ
ಆರತಿ ಎತ್ತಿರೇ
ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ
—— ——
—— ——

ದೇವತೆಗಳ ಕೈಯ ಕಪ್ಪವ ಕೊಂಬಗೆ

ದಾವಾಗ್ನಿಯಂದದಿ ಮೆರೆವವಗೇ

——— ———

ಆವಾವ ಮನದಲ್ಲಿ ಬೇಡಿದಿಷ್ಟಾರ್ಥವ

ಈವ ಗಣೇಶಗಾರುತಿ ಎತ್ತಿರೇ

ಆರತಿ ಎತ್ತಿರೇ ....

ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ

——— ———

——— ———

ಕರದೊಳು ಪರಶು ಪಾಶಾಂಕುಶಧಾರಗೇ

——— ———

ಹರುಷದಿ ಭಕುತರ ಪೊರೆವವಗೇ

ಉರಗ ಭೂಷಣನ ಸುಕುಮಾರ ಗಜವದನಾ

ಚರಣಕಮಲಕಾರತಿ ಎತ್ತಿರೇ

ಆರತಿ ಎತ್ತಿರೇ ....

ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ ....

——— ———

——— ———

ಈ ಹಾಡು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಈ ಹಾಡನ್ನು 'ನಾಟ' ರಾಗದಲ್ಲೂ ಹಾಡುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ' ——— ' ಗೆರೆ ಇರುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆಂದರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೀಗೆಯೇ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಭಾಗವತ ಹಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ವಾದನವಷ್ಟೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತನ ಧ್ವನಿಗಿಷ್ಟು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಿಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಗ/ತಾಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಸಮಗ್ರಹದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಾರಿ ವಿಷಮ ಗ್ರಹದಲ್ಲೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ 'ತಕಿಟ ತಕದಿನ' ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಹಾಡು ಕೊನೆಯ ಚರಣದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರನಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳವಷ್ಟೇ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುವುದೇ ಹೊರತು ರಾಗವಲ್ಲ.

"ಸಾಂಗತ್ಯ ಅಂತ ಹೇಳುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಾಧಾರಣ ಹೀಗೆ ಹಾಡುವುದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಧತಿ. ಇದನ್ನು 'ಸಾಂಗತ್ಯ ರೂಪಕ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿಕೊಂಡರೆ ಸಿಗುವ ರಾಗ 'ಹಂಸಧ್ವನಿ'[೪೬] ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಮೋಹನ' ರಾಗದ ಛಾಯೆ ಕಂಡುಬರುವುದೂ ಉಂಟು.

ರಾಗ - ಹಂಸಧ್ವನಿ (ಚೂಡಾಮಣಿ ಪ್ರಸಂಗ)

ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಯ್ಯಗೂ ಭಾನುನಂದನನಿಗೂ
ಊ ....
_____ _____
_____ _____
ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಯ್ಯಗೂ ಭಾನುನಂದನನಿಗೂ
ಒಂದಲ್ಲ ಮನಸು ತಮ್ಮೊಳಗೇ ....
ಅಂದಿನಾ ಹಗೆ ಬಿಡ ಸೀತೆಯ ಕಂಡುದು
ಇಲ್ಲೆಂದರಿನ್ನೇನ ಮಾಡುವನೊ ('ಸಾಪ ದಸಾ')
_____ _____

ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು, ಆಗುತ್ತಿರುವುದು 'ಧಾಟಿ'ಯೇ ಹೊರತು ರಾಗವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳೊಡನೆ ಕೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ರಾಗದೊಡನೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆಯು ಕೇಳಿಬರುವುದೂ ಉಂಟು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯ 'ರಾಗ'ದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಶುದ್ಧ ತಪ್ಪೆನಿಸಿದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಧಾಟಿ' ಗೆ ಇದರಿಂದೇನೂ ತೊಂದರೆಯಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭಾವ-ಧಾಟಿ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕೆಲವೊಂದು ಭಾಗವತರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗದೊಳಗೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲಿಗೂ ಆಕಾರ, ಉಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆ ಗಮನ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಧಾಟಿ'ಯಿಂದ 'ರಾಗ'ಕ್ಕೆ ಬರುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನ ಕೆಲವೊಂದು ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಸತ್ಯ. ಇದೂ ಅತಿಯಾಗಬಾರದು. ಹಾಗಾದಾಗ ಅಕ್ಷಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದ, ವಿದ್ವತ್‌ಸಭೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಡೆದು ಬಂದಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳು ಉಳಿದು

ಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗಲ್ಲ, ಹೀಗಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವವರು ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಭಾಗವತನಿಗೂ ತಾನು ಹಾಡಿದ್ದೇ ಸರಿ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ರಾಗಕ್ಕೂ ತಾನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಯಾವುದು ರಾಗವೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ 'ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ' ಎನ್ನುವ ಭಾಗವತರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದ ಹಾಡು. ಇದನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವವರು ಯಾರು? ಹಿಂದಿನವರು ಯಾರೋ ಹಾಡಿದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಆತ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಹೆಸರು ತಪ್ಪಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೂ ಆತನು ಹಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ 'ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ'ಯೇ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಭಾಗವತರು ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ ನೀಲಾಂಬರಿಯ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ತರುವುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದೇ ರೀತಿ 'ಸಾವೇರಿ' ಎಂದು ಭೌಳಿಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ನವರೋಜಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಹಾಡು ಮೋಹನದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಿಂಧು ಭೈರವಿ ಮತ್ತು ತೋಡಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತಿಳಿಯದೆ ಒಂದರ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸುರುಟಿ ಎಂದು ಹಾಡುವುದು ಇನ್ನು ಯಾವುದೋ ಕಸಿ ಮಾಡಿದ ರಾಗವನ್ನು ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಬೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗದ ಸಂಚಾರಗಳು ಹೀಗೆ ಹಲವು ಬಗೆಯ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ (ತೆಂಕು) ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಅಪಚಾರಗಳು ಕ್ಷಮ್ಯವಾಗಲಾರವು''[೪೭] ಎಂಬುದು ಸಹ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ಬದಲಾವಣೆಯಂತೆ ರಾಗಗಳೂ ಸಹ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅಪಸ್ವರ ಬಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಹಾಡಿ, ವಾದನ ಕುಣಿತಗಳಿಗೂ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ಕಲ್ಯಾಣಿ   ಚತುರಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟ

ಹರಿನಾರಾಯಣ ಗೋವಿಂದ

ಅಚ್ಯುತಾನಂತ ಗೋವಿಂದ -

ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ ಗೋವಿಂದ

ಕೂರ್ಮಸ್ವರೂಪ ಗೋವಿಂದ

ಗೋಳಾಕಾರ ಗೋವಿಂದ

ನರಹರಿ ವಾಮನ ಗೋವಿಂದ

——   ——

ಅನಂತ ಮಹಿಮ ಗೋವಿಂದ

ಭಾರ್ಗವ ರಾಮ ಗೋವಿಂದ

——   ——

ಭಾರ್ಗವ ರಾಮ ಗೋವಿಂದ

ವಸುದೇವಾತ್ಮಜ ಗೋವಿಂದ

ಬೌದ್ಧ ಸ್ವರೂಪ ಗೋವಿಂದ

ಸೃಷ್ಟಿಕುಲೋದ್ಭವ ಗೋವಿಂದ

ಕಲ್ಕಿ ಸ್ವರೂಪ ಗೋವಿಂದ

ಶೇಷ ಶಯನ ಗೋವಿಂದ

——— ———

ಶೇಷ ಶಯನ ಗೋವಿಂದ

- ಗೋಪಾಲ

ವಾಸು ದೇವ ವೈಕುಂಠ ವನಮಾಲ

....

ರಾಗ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ

ಕೇಶವ ಮಾಧವ ಮಧುಸೂದನ

ಆ .... ಆ....

——— ———

——— ———

ಕೇಶವ ಮಾಧವ ಮಧುಸೂದನ ರಾಮ

ದಸರಥ ನಂದನ ಧನುಜಾ ಹರೇ

ಅಂಗನೆ ಪೋಗಿ ಕರೆ ತಾ ರಲೇ ..

ಏ .... ಏ....

——— ———

——— ———

ಅಂಗನೆ ಪೋಗಿ ಕರೆ ತಾರೆಲೇ

ಮಹಲಿಂಗ ನೆಡೆಗೆ ಪೋಗಿ ಬಾರೆಲೇ

ಕಣ್ಮನ ತಣಿಯೆ ನಾ ನೋಡುವೇ

ಏ ..... ಏ ....

——— ———

——— ———

ಕಣ್ಮನ ತಣಿಯೆ ನಾ ನೋಡುವೇ

ಕಾಯಿ ಹಣ್ಣು ಹೂವಿಲಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡುವೇ

ಸೃಷ್ಟಿಗೊಡೆಯನೆಂದು ಲೂ ....

ಸೃಷ್ಟಿಗೊಡೆಯನೆಂದು ಕೊಂಡಾಡುವೇ

ನಾನು ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ವಂದನೆಯ ಮಾಡುವೆ

ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ವರಗಳ ಬೇಡುವೇ -

ಎ ......

——— ———

——— ———

ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ವರಗಳ ಬೇಡುವೇ

ನಾನು ಎಷ್ಟೆಂದು ಬಿನ್ನಪವ ಮಾಡುವೇ

ಅನುದಿನವು ನಿನ್ನಂಘ್ರಿಯುಗವನ್ನು

ಊ .....

ಅನುದಿನವು ನಿನ್ನಂಘ್ರಿಯುಗವನ್ನು

——— ———

ನಾನು ಮನದೊಳು ಬಿಡದೇ ನೆನೆವೆನು

ತಾ ಧಿಮಿತ ಧಿನ್ನತಾಂ -ತಕತ ಧಿನ್ನತಾ

ಧಿಮಿತ ಧಿನ್ನತಾಂ ತಕತ ಧಿನ್ನತಾ

ತೈ - ಧಿಮಿತ ಧಿನ್ನತೈ ತಕತ ಧಿನ್ನ ತೈ

ಧಿಮಿತ ಧಿನ್ನ ತೈ ತಕತ ಧಿನ್ನ ತೈ

....

....

ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯ ಮಧ್ಯೆ ವಾದನಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಭಾಗವತ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಇದು ಮುಂದಿನ ರಾಗ/ತಾಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುತೇಕ ಭಾಗವತರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದವರಲ್ಲ. "ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ (ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ) ಸಂಗೀತ ಅಂದರೆ ಸರಿಗಮವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಸುವವರು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿದರೂ ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ

ಕರ್ಣಾಕರ್ಣಿಯಾಗಿ ಕಲಿತದ್ದೇ ಅವರ ಜ್ಞಾನ”[೪೮] ಎನ್ನುವುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ‘ತೋಡಿ’ ಹಾಗೂ ‘ಹನುಮತೋಡಿ’ ಎಂಬ ಎರಡು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ರಾಗ. ಎಂಟನೇ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ ‘ಹನುಮತೋಡಿ’ಗೆ ‘ತೋಡಿ’ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿದೆ. ‘ತೋಡಿ’ ರಾಗವನ್ನು ಕಟಪಯಾದಿ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ‘ಹನುಮ’ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ‘ಹನುಮತೋಡಿ’ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ತೋಡಿ ಎಂಬುದೊಂದೇ ರಾಗ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ತೋಡಿ

ಪುತ್ರ ನೀ ಬಾರೊ ಭರತ
ಆ .... ಆ ....

———　　———

ಪುತ್ರ ನೀ ಬಾರೋ ಭರತ
ಶತ್ರುಘ್ನ ನೀ ನಿಂತ
ಅರ್ತಿಯಿಂದ ಪೇಳೆ ತಾಯೆ
ಉತ್ತಮಂಗಳನ್ನು

ಹನುಮ ತೋಡಿ

ಸಣ್ಣವ ನೀನೆಂತಾ ಅರಣ್ಯದೊಳಿರುವೆಯೋ
ಆ ..... ಆ ......
ಸಣ್ಣವ ನೀನೆಂತಾ ಅರಣ್ಯದೊಳಿರುವೆಯೋ
ಪುಣ್ಯಹೀನ ತಾನೆಂದ ಕಣ್ಣ ನೀರಿಂದ
ಚಿಣ್ಣನನಪ್ಪಿ ಮುದ್ದಿಸಿ ದಶರಥ ತಾನೂ
ಬಣ್ಣಿಸಿ ಮರುಗಿ ಕಾರ್ಪಣ್ಯದೊಳ್ ಬಿಡದೇ

ಮೊದಲನೇ ಹಾಡು ‘ತೋಡಿ’ ರಾಗದಲ್ಲಿರುವುದು. ಇದನ್ನು ಪಂಚಮ ವರ್ಜ್ಯಮಾಡಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ,

ಆರೋಹಣ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ದ ನಿ ಸ̇
ಅವರೋಹಣ : ಸ̇ ನಿ ದ ಮ ಗ ರಿ ಸ

ಎಂದೂ, ಇದಕ್ಕೆ ‘ಪಂಚಮ’ (ಪ)ವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ‘ಹನುಮತೋಡಿ’ಯಾಗಿಯೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರೆಂಬುದು ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದೇ ರಾಗವನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದು ಹೌದು.

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತೆ ರಾಗವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಎಳೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಾಳಾವರ್ತ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವವರೆಗೂ ರಾಗವನ್ನು ಎಳೆದು ಹಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದುಂಟು. ಗಾಯನ ಹಾಗೂ ವಾದನಗಳೆರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ನಿಲುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಹಾಡಿದ ಮೇಲೆ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕುಣಿತವೂ ಇದ್ದು, ಹಾಡು ಮೊದಲು ಮುಗಿದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ವಾದನ-ಕುಣಿತಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತುಂಡು ಪದ್ಯಗಳಂತೂ ಮುಗಿಯಿತೆಂಬುದೇ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಹಾಡುವುದು ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ಹಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಭೀಮನೆನೆ ಭುಗಿಲೆಂಬೆ ರೋಷದ ।
ತಾಮಸವ ಬೀಳ್ಕೊಟ್ಟೆಲಾ ನಿ ।
ರ್ನಾಮವಾದುದೆ ಬಿರುದು ಪಾಂಡವ ತಿಮಿರ ರವಿಯೆಂಬ ।[೪೯]

ಹಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ''ಭೀಮನೆನೆ ಭುಗಿಲೆಂಬೆ ssss''ಎಂದು ಏರಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ತೆಂಕು) ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿದ ಈ ಪದ್ಯ ಮೊದಲನೇ ಪಾದದ ಹತ್ತನೇ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಸ್ವರಕಂಪನದೊಂದಿಗೆ ಏರಿ, ಎರಡನೇ ಪಾದದ ಹನ್ನೆರಡನೇ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೂ ಏರಿ, ಮೂರನೇ ಪಾದದ ಕೊನೆಯ ಮಾತ್ರೆಗೆ 'ಧುಡುಂ' ಎಂದು ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತದೆ.''[೫೦] ನಂತರ ವಾದನದಲ್ಲಿ 'ಮುಕ್ತಾಯ' ವಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಬಹಳಷ್ಟು ರಾಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ (ಪಠ್ಯ) ಇದ್ದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಆ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎಂಟು, ಹತ್ತು ರಾಗಗಳಿಗೇ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡುವುದಿದೆ. ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ- ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಧೃತ ಲಯದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ ಎಂದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮಕದ ಛಾಪನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದೇ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳಿದ್ದಾಗ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಭಜಿಸಿ ಹಾಡುಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧಾಟಿ/ ಲಯಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಧಾಟಿ ಲಯಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವ, ಧಾಟಿ(ರಾಗ), ಲಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕಾದ್ದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು/ಭಾವ/ಲಯ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ (ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಮಯ) ಪದ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನನಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳ ಆರ್ಭಟ, ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಉಚ್ಚಾರ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನ ಸಂದರ್ಭವು ಬರಿಯ ಗದ್ದಲವೇ ಆಗಿ ಕೇಳಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಆದುದರಿಂದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ವಾದ್ಯಗಳ ಧ್ವನಿಯನ್ನು (ನುಡಿತವನ್ನು) ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಿ, ನಂತರ ಕುಣಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಮಕ, ಲಯಗಳೇ ಜೀವನಾಡಿಯಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ/ಹಾಗೂ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಾಯನ, ವಾದನ, ಕುಣಿತಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಬಾರದೆಂಬುದೇ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ''ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು. ಅದು ಮುಮ್ಮೇಳ ಎಂದೂ ಆಗಬಾರದು..... ರಾಗ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಸ್ಫುಟವಾಗುವಂಥ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಪೂರಕವಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇರಬೇಕು. ರಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಬೇಕು''[೫೧] ಎಂಬ ಮಾತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ - ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ -

೧. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೨. ಜಾಗಟೆ

೩. ಚಕ್ರತಾಳ

೪. ಚೆಂಡೆ

೫. ಮದ್ದಲೆ (ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮೃದಂಗ)

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಚಕ್ರತಾಳ

ಕಂಚಿನಿಂದ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೊಡ್ಡತಾಳ. ಸುಮಾರು ೩-೪ ಇಂಚು ವ್ಯಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಎರಡು ಚಕ್ರಗಳಂತಿರುವ ವಾದ್ಯ. ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಚಂಡೆಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಾರಿಸುವಾಗ ಚಕ್ರತಾಳದ ಬಾರಿಸುವಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಚೆಂಡೆ

ಈ ವಾದ್ಯವು ಗಾತ್ರ, ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಚೆಂಡೆಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದರೂ, ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತಹಾ ವಾದ್ಯವೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಒಂದು ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿ ಅಥವಾ ಎರಡು ಅಡಿಯ ಉದ್ದದ ಆರರಿಂದ

ಎಂಟು ಇಂಚು ಅಗಲದ ಸಿಲಿಂಡರ್ ಆಕಾರದ ಖೈರೆ ಅಥವಾ ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಹೊಳವಿಗೆ ಮೇಕೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಹೋತದ ಚರ್ಮದ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಚರ್ಮ ಕಟ್ಟಲು ಕಬ್ಬಿಣದ ಬಳೆ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಬದಲಾಗಿ ಡೊಳ್ಳಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಇಂಚು ಅಗಲದ ಪಟ್ಟಿಯಾಕಾರದ ಬೆತ್ತದ ಬಳೆಗೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಹೊಳವಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಅದರ ಕೊನೆಯನ್ನು ಹೊಳವಿನ ಮತ್ತು ಪಟ್ಟಿಯ ನಡುವೆ ತುರುಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬೆತ್ತದ ಬಳೆಗೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ೧೦-೧೨ ಈ ರೀತಿ ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರ ಮಾಡಿ ನೂಲು ಅಥವಾ ನಾರಿನ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿ ಎಳೆದು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಮುಚ್ಚಿಕೆಯ ರೀತಿಯೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಚೆಂಡೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಆಲದ ಬಿಳಲಿನ ಬೇರು ಕೋಲುಗಳಿಂದ ಬಡಿದು ನಾದ ಹೊಮ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಾಗಲೀ ಬರಿಯ ವಾದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗಲೇ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ, ಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹದವನ್ನರಿತು ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯಾದರೆ ಅದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ‘‘ಹಾಡಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಿ ವಾದ್ಯಗಳು ನುಡಿಯಬೇಕು. ರಸಜ್ಞರಾದ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆ ವಾದಕರಿದ್ದರೆ ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ರಸ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳ ನಾದದ ಏರಿಳಿತ, ಪೆಟ್ಟಿನ ಗಾತ್ರ, ತೂಕಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರೂ ಕತೆಯ, ಸನ್ನಿವೇಶದ, ಭಾಗವತನ ಭಾವದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದುದು ಅತೀ ಅವಶ್ಯ. ಇಂತಹಾ ಸಾಮರಸ್ಯ ಉಂಟಾದರೇನೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಲ್ಲುದು.’’[೫೨]

‘‘ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆ ವಾದಕರಿಗೆ ತಾಳಲಿಪಿ ಬರೆಯಲು-ಓದಲು ಬರಬೇಕು. ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವೇನಲ್ಲ. ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ಯಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ, ಭಾಗವತನಂತೆ-ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆಗಳ ಸಹಕಾರವೂ ಮುಖ್ಯ. ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆ ವಾದಕರಿಗೂ ಕತೆಯ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಜ್ಞಾನ ಅವಶ್ಯ. ಪದ್ಯಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾಹಿತಿಯಾದರೂ ಇರಬೇಕು. ಚೆಂಡೆಯ ಸಪ್ಪಳ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಚೆಂಡೆಯ ಶಬ್ದ ಸಣ್ಣದಾಗುವಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಬೇಕು. ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಮಿತವಾಗಿ, ಕೆಲವೇ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಇದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಹೆಚ್ಚು’’[೫೩] ಎಂಬುದು ಆ ವಾದ್ಯಗಳ ಮಹತ್ವದ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳ ನುಡಿತದ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬರಿಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಚಕ್ರತಾಳವು ಚೆಂಡೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಗಟೆಯು ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಘಾತವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಲಯಗಾರಿಕೆ

ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವುದರೊಂದಿಗೇ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧಾಟಿ ಲಯಗಳೆರಡರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ.

ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಆರ್ಭಟವೇ ಹೆಚ್ಚು . ತಾಳ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಗತ್ತು' ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ವಾದನವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆ-ಜಾಗಟೆಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಆದಿತಾಳ (೮ + ೪ + ೪) ೧೬ ಮಾತ್ರೆ

	ಧೀಂ -	ತತ್ತ	ತತ್ತ	ತತ್ತ	ಧೀಂ - ತತ್ತ	ಧೀಂ - ತತ್ತ	
ಜಾ -	|೦	. .	. .	. .	|೦ . .	|೦ . .	
ಮ -	ತ್ತಾಂ	ಧಿನ್ನ	ಧಿನ್ನ	ದಿಂದ	| ತ್ತಾಂ - ಕಿಟತಕ	| ತತ್ತಾಂ	ಕಿಟತಕ

ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು, ಮಧ್ಯದಿಂದ ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಗತಿಭೇದವನ್ನು ಮಾಡುವ ರೂಢಿಯಿದೆ.

ಮಟ್ಟೆತಾಳ - ೬ ಅಕ್ಷರ

ಈ ತಾಳದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀರರಸದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮಾರವಿ - ಏಕತಾಳ ಭೈರವಿ - ಏಕತಾಳವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀರರಸ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳಿಗೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ.

ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಮಠ್ಯತಾಳದಂತಿರದೆ ತಕಿಟ, ತಕಿಟ, ತಕಿಟ, ತಕಿಟ ಎಂಬಂತೆ ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜಾಗಟೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕತಾಳವನ್ನೇ ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ.

	ಧೀಂ - ತ ತ ತ್ತಾಂ		
ಜಾ -	|೦ . . |೦		
ಬಿ. ಚೆಂಡೆ -	ಡಿಂಗಿಣ	ಡಡ್ಡಗ	ಡಡ್ಡಗ
	ಡಿಂಗಿಣ	ಡಡ್ಡಗ	ಡಡ್ಡಗ
	ಕಿಟತಕ	ತರಿಕಿಟ	ಕಿಟತಕ
	ಡಾಂಗ್ರ	ಡಾಂಗ್ರ	
	ಡಾಂಗ್ರ	ಡಡ್ಡೀಂ	
ಮು -	ಕಿಟತಕ	ತರಿಕಿಟ	ಕಿಟತಕ
	ಡಾಂಗ್ರ	ಡಾಂಗ್ರ	ಡೀಂ

ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಲೆಯ ನುಡಿತ

ದಾ ದಿ ನ್ನ ದ್ದಿ | ನಕ್ಕ ಧೀಂ

ಕಿಟಾಂ - ತಾ | ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ

ತಿತ್ರಿತ್ರೈ ತಾಳ

	ತಿ ತ್ರಿ ತ್ರೈ
ಜಾ -	| | |
ಮ -	ಧಿಂ ನ ದ್ಧಿ ನ್ನಾಂ ತತ್ತ
ಬಿ -	ಧಿನ್ನಕ ತರಿಕಿಟ ದಿತ್ತಕ ತರಿಕಿಟ
	ಧಿನ್ನಕ ತರಿಕಿಟ ಧಿತ್ತಕ ತರಿಕಿಟ
	ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಾಂ
ಮು -	ದಿದ್ದಾ ದದಿಗಿಣ ತೋ ದಿದ್ದಾ |
	ದದಿಗಿಣ ತೋ ದಿದ್ದಾ ದದಿಗಿಣ | ತೋ

ಮದ್ದಳೆಯ ಉರುಳಿಕೆಗಳು

೧. ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ

೨. ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ

೩. ಧೀ ತರಿಕಿಟ ಧೀತರಿಕಿಟ ಕತ್ತಾಂ

೪. ಧೀತರಿಕಿಟ ತಕ ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತಾಂ ಕಾತರಿಕಿಟ ತಕತರಿಕಿಟ ಕತ್ತಾಂ

ಚೆಂಡೆ ಉರುಳಿಕೆಗಳು

೧. ತರಿಕಿಟ, ತಕತರಿ, ಕಿಟಕತ, ತಕತರಿ, ಕಿಟತಕ, ತರಿಕಿಟ, ತಕತರಿ, ಕಿಟತಕ

೨. ಕಿಟತಕ, ತರಿಕಿಟ

೩. ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ

೪. ಧೀಂ ತರಿ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಂತರ ಜಾಗಟೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಬಾರಿ ಲಯದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಘಾತದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಮದ್ದಲೆ ವಾದನ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯ ಬಡಿತದ ಜೊತೆಗೆ ಚಕ್ರತಾಳಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಯುದ್ಧ, ಬೇಟೆ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ ಈ ಮೂರನ್ನುಳಿದು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿವೆ. ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ, ಕೋಂಡಗಿ ವೇಷಗಳು, ಬಾಲಗೋಪಾಲರು, ನಿತ್ಯವೇಷ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ, ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮುಂತಾದವು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ''ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಕಲಿತಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತದ ಮೂಲಪಾಠಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.''[೫೪]

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಕುಣಿತ ಎಂದರೆ ಹಾರಾಟ. ಸೌಮ್ಯ ಭಾವಗಳಿಗಿಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಬಹಳವಾಗಿದೆ. ''ನಮಗಿಂದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕುಣಿತ ಎಂದಾಗ ಬರಿಯ ಹಾರಾಟವೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರು ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ತೋರಬಲ್ಲವರಿದ್ದಾರಾದರೂ, ಅದೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಏನಿದೆ?'' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಹೊಣೆ ಕಲಾವಿದರದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸತತ ಸಾಧನೆಯೂ, ಚಿಂತನೆಯೂ ಅಗತ್ಯ.[೫೫]

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ದಾಪುಗಾಲಿನ ಕುಣಿತವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೆಯ ಅಬ್ಬರದ ನಾದಕ್ಕೆ ಕುಣಿಯುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಕುಣಿತಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ-(ನಡೆ)-ಇಲ್ಲಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತವು ಒಂದನೇ, ಎರಡನೇ, ಮೂರನೇ ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವಂತಹುದಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ತಾಳಗಳಿಗಳವಡಿಸಿ ಕುಣಿಯಬಹುದಾದರೂ ಮೊದಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಕೈಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಿತ್ತಿತ್ತೈ (ನಡೆ) ಕುಣಿತದಲ್ಲೂ ಸಹ ಎಡ-ಬಲ ಪಾದಗಳನ್ನು ಒಂದರ ನಂತರ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೊಡೆದು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ 'ತ್ತೈತಿತ್ತಿತ್ತೈ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಕುಣಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ವೇಷಧಾರಿ ಬರುವ ಮೊದಲು ಕುಣಿಯುವ ಕುಣಿತವೇ ತೆರೆ ಕುಣಿತ. ಇದು ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತೆರೆ ಪೊರಪ್ಪಾಟ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಚಂಡೆಯವರ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಹಿಡಿದು ಅದಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ತಗಲಿಸಿ ಕುಣಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರವೇಶ ಕುಣಿತವು ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಕುಣಿಯುವುದು ಎರಡನೇ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಬರುವುದು. ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎಡಭಾಗದಿಂದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ಬಂದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ 'ದಸ್ತು' ಕೊಟ್ಟು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ಅದೇ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ದಿಗಣ (ಗುತ್ತು) ಹಾಕಲಾಗುವುದು. ಇದು ''ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯ, ಏರು ಪದ್ಯಗಳ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾರುವಿಕೆ; ಲಾಗದ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಹಾರಿ ಸುತ್ತು ಬಂದು ಪುನಃ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬೀಳುವುದು ಗುತ್ತು ಹಾರಾಟದ ವೇಗ, ಸಂಖ್ಯೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮುಂತಾದವು ವೇಷವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇರಬೇಕು.''[೫೬]

ಇನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ವೀರರಸದ ಕುಣಿತಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯಲ್ಪಡುವ ತಾಳಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

೧. ಏಕತಾಳ

೨. ತ್ವರಿತ ತ್ರಿವುಡೆ

೩. ತ್ವರಿತ ಅಷ್ಟ

೪. ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ

ಪದ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವಾಗ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಬಂದು ನಂತರ ಚೆಂಡೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೀರಾವೇಶದಿಂದ ವೇಗವಾಗಿ ಹಾರಿಕೊಂಡು, ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತ ಕುಣಿದು 'ದಿಗಣ' ಹಾಕಿ, ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ಗುತ್ತು' ಹಾಕುವುದು.

ಸೌಮ್ಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಾಳಗಳು

೧. ಅಷ್ಟತಾಳ

೨. ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

೩. ಏಕತಾಳ - ತಿತ್ತಿತ್ತೈ (ನಡೆ)

೪. ಝುಂಪೆತಾಳ

೫. ಆದಿತಾಳ

೬. ರೂಪಕತಾಳ

ತಾಳದ ನಡೆಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಪಾದವನ್ನು ಹೊಡೆದು, ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಕುಣಿದು, ಗಿರಕಿ ಹೊಡೆಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕುಣಿಯುವುದು.

ಯುದ್ಧದ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ "ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ 'ತದ್ಧೀ ಧೀ ಕಡತಕ ತರಿಕಿಟ ದೀ ಕಡತಕ ದಗಿಗಿಣ ತೋಂ' ಎಂಬ ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿ ಪ್ರಹಾರ ಅಥವಾ ಬಾಣ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕು. ಕೂಡಲೇ ಅದೇ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಬೇಕು. ಅನಂತರ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು ಎಂದು ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಅರ್ಧ ಭಾಗವನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿ ಉಳಿದ ಅರ್ಧ ಭಾಗವನ್ನು ಮೂರು ದಿಗಿಣದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಚಲನೆ ನೀಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ, ಹೊಡೆಯುವ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದಾಗ ಪದ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಕುಣಿದು ಮಾತನಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭ. ಈಗ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಸಂಧಿಸಿ ಅರ್ಧ ಸುತ್ತು ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ, ಅರ್ಧ ಸುತ್ತು ಮೂರು ದಿಗಿಣದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿ ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮೂರು ಬಾರಿ ಹೊಡೆಯುವ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕು. ಅನಂತರ ಸೋಲುವ ಪಾತ್ರ ಒಳಗೆ ಓಡಬೇಕು"[೨೬]

ಯುದ್ಧದ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕೈ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಕುಣಿಯುವುದು, ತಿರುಗುವುದು, ಒಮ್ಮೆ ಸೋತು ಮತ್ತೆ ವೀರಾವೇಶ ದಿಂದ ಎದ್ದು ಹೋರಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಮಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ) ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ ಗಳೆರಡೂ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಹಾಡುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಛಾಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಭಾಗವತರಿಂದ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಹಾಡುವಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಅಥವಾ ಉತ್ತರಾದಿ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆಯು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಗಮಕ ಹಾಗೂ ಲಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗ, ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದ್ದರೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದು ಇವುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಲಯ ಹಾಗೂ ಧೃತಲಯದ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಲಯವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯದ ಭಾಗ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಿದ್ದು, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಲಯದ ಗತಿಯೂ ಹಾಡುವ ವಿಧಾನವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆತುರ ತೋರಿಸದೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಲನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಾರಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

"ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದರಿಂದ ಹಾಡುಗಾರನ ಕೆಲಸವೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ, ಆವರ್ತನಪೂರ್ವಕ ಹಾಡಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಣೆ ಒದಗಿಸುವ ಕ್ರಮ ಅಲ್ಲಿ ಯದು"[೫೮] ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು

ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ

ರಾಗ - ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ **ಆದಿ - ಏಕತಾಳ**

ತಂಗಿ ಬಾರಮ್ಮಾ ಸೌಭದ್ರೆ

ಆ ....

ತಂಗಿ ಬಾರಮ್ಮ ಸೌಭದ್ರೆ

ಮಂಗಲ ಸುಗಾತ್ರೆ

ತಂಗೀ ಬಾರಮ್ಮಾ ಸೌಭದ್ರೆ

ಮಂಗಲ ಸುಗಾತ್ರೆ

ಅಂಗನ ಮಣಿಯೆ ತುರಂಗ ಸಮನೇತ್ರೆ (೩)

ಆ ....

ರಂಗ ತ್ರಿಪುರೆ ನೀನೀಯತಿ

ಪುಂಗವನ ಪದವ...

ರಂಗ ತ್ರಿಪುರೆ ನೀನೇಯತಿ ಪುಂಗವನ ಪದವ (೩)

ಹಿಂಗದೆ ಸೇವಿಸಲು ಪಡೆವೆ

ಪುಣ್ಯತರ ಸಂಪದವ (೩)

ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಬಡಗುತಿಟ್ಟು)

ರಾಗ - ಪಂತುವರಾಳಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ರಾಮ ... ಇನಕುಲೇಶ ಬಾಲಾ ..

ಆ ....

ರಾಮಾ .. ಇನಕುಲೇಶ ಬಾಲಾ (೨)

ವನಜ ಲೋಚನಾ

ಆ .....

ರಾಯರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಧನುವಿಗೆರಗಿ ಪೋದರು (೨)

ರಾವಣೇಶ ದಂತಭಗ್ನನಾಗಿ ತೆರಳಿದ

ಶಿವನ ಚಾಪವನ್ನು ಮುರಿದ ಸಯ ಬಾಲಕ (೨)

ಅವನಿಜಾತೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ವರಿಸೋ ರಾಘವ

ಏತಕಿನ್ನು ತಡವ ಮಾಳ್ಪೆ ನೀತಿಯಲ್ಲವು (೨)

ಸೀತೆ ಭೂಮಿ ಜಾತೆಯನ್ನು ವರಿಸೊ ಬಾಲಕ

ರಾಮ ಇನಕುಲೇಶ ಬಾಲ ....

ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ (ಉ.ಕ. ತಿಟ್ಟು)

ರಾಗ ಕಲ್ಯಾಣ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಬಾಲೇ ಕೇಳ್ ಪೂ ಮಾ ... ಲೇ ..

ಬಾಲೇ ಕೇಳ್ ಪೂ ಮಾಲೇ

ಚಾರುಶೀಲೆ ... ಇಂದು ನಿನ್ನ ಕಾಂತ

ಚಾರುಶೀ .... ಲೇ ....

ಚಾರುಶೀಲೆ ಇಂದು ನಿನ್ನ ಕಾಂತ ....

ಕೋರೆ

ಭೂಲೋಕವ ರಾಮನಿಗೇ ...

ಭೂಲೋಕವ ರಾಮನಿಗೇ ...

ಪಾಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೀಗೇ ....

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬದಿಂದ ಮಧ್ಯಲಯಕ್ಕೆ, ಮಧ್ಯಲಯದಿಂದ ಧೃತಲಯಕ್ಕೆ ಹಾಡು ಸಾಗುವುದು ರೂಢಿ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಧೃತದಿಂದ ಮಧ್ಯಲಯಕ್ಕೆ ಸಾಗುವುದೂ ಇದೆ.

ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಹಾಡು

ಕೇಳು ಭೀಷ್ಮಾಚಾರ್ಯ ಬಿನ್ನಪವಾ

ಆ ....

ಕೇಳು ಭೀಷ್ಮಾಚಾರ್ಯ ಬಿನ್ನಪವಾ

ಸತ್ಕೀರ್ತಿ ಸದ್ಗುಣಶೀಲ ಪೇಳುವೆ

ಎನ್ನ ಮನದೊಲವಾ (೨)

ಎಂಬ ಹಾಡು ಮೊದಲಿಗೆ ಧೃತಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ನಂತರ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಧುತ್ತೆಂದು ನಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಗಮಕವನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಎಳೆಯುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಿದ್ದು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವಿಳಂಬವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ದವತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳು ಇತರ ತಿಟ್ಟುಗಳಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ.

''ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಓಟ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಮಧ್ಯಮ ವಿಳಂಬದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವಿಳಂಬ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

ಮಾವಿ ... ನ ಮರ .. ದೆಲೆಯೂ .. (ಬಡಗು)

ಮಾ .... ವಿ... ನ... ಮ ... ರ .. ದೆ... ಲೆ... ಯ (ಉ.ಕ.ತಿಟ್ಟು)

ಈ ರೀತಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಧಾನ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚುರುಕುತನ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ ಸುರುಟಿ ಏಕತಾಳ

ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಕೇಳೇ ಮದಗಜ

ಗಾಮಿನಿ ಪಾಂಚಾಲೀ ..

ಕಾಮುಕ ಕುರುಭೂಪಾಲನ ನಿಲಯಕೆ

ಸ್ವಾಮಿಯ ಧರ್ಮಜ ಸಂಧಿಗೆ ಕಳುಹುವ (ಬಡಗುತಿಟ್ಟು)

ಕೋ... ಮಲಾಂ... ಗಿ.... ಕೇ....ಳೇ....

ಮ....ದ....ಗ...ಜ... (ಉ.ಕ.ತಿಟ್ಟು)

ಹೀಗೆ ವಿಳಂಬವಾಗಿ ಹಾಡಿದಾಗ ಅಭಿನಯವೂ ಸರಿಸಮವಾಗಿ ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮದಗಜ' ಎಂದು ಒಮ್ಮೆಗೆ ಹೇಳಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಕ್ಕೂ 'ಮ...ದ...ಗ...ಜ..' ಎಂದು ವಿಳಂಬದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗಿನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಹಳ. ಹೀಗಾದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ, ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಹಾಗಾಯಿತು."[೫೯] ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಳಂಬ ಗತಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ 'ಅತಿ' ಎನಿಸುವುದಿದೆ.

ಬಡಗು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ 'ರಾಗ'ಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ (ಆಯಾ ಹಾಡಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟ ರಾಗ) ಹಾಡ ಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತರು ತಮಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ರಾಗ ಅಥವಾ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ತಾಳವೂ ಸಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲಾ ಪದ್ಯಗಳೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಿಂದ ಭಾಗವತರಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರವಿರುತ್ತದೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಈ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತು ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಡದೆ ಸಂಗೀತಮಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಕ್ಕೆ, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಸಭಾವಗಳ ಪ್ರಕಟನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಡದೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗದಂತಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಅನೇಕರಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಹಾಡುಗಳ ನಡೆ ಅಥವಾ 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟವಾಗುವುದೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕೃತಿ ಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಚಾಪಲ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವುದೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಕುಣಿಯಲು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸಮರ್ಥರ ವಿಷಯವಲ್ಲ, ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಮಾಘಾತಗಳ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವವರೇ ಇದ್ದಾರೆ"[೬೦] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸಿಯು ತಂಡದ ಎಲ್ಲರ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿ ರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದೇ ಮಹತ್ಸಾಧನೆ ಎಂಬಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ "ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಕ್ಕೆ ದೋಷ ತಟ್ಟದಂತೆ, ಹಾಡಿನ "ಮಟ್ಟು"ಗಳಿಗೆ ಭಂಗಬಾರದಂತೆ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಗದಂತೆ, ರಾಗಗಳ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರು ಕಲೆಯನ್ನು ಸೊಗಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗಬಹುದು".[೬೧]

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಇಲ್ಲಿನ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ,

೧. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೨. ತಾಳ

೩. ಚೆಂಡೆ

೪. ಮದ್ದಲೆ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಚೆಂಡೆ

ಇದು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿದ್ದು, ಆರರಿಂದ ಎಂಟು ಇಂಚು ಅಗಲದ ಸಿಲಿಂಡರ್‌ನ ಆಕಾರದ ಖೈರೆ, ಹಲಸು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮರದ ಹೊಳವಿನ ಬಡಿಯುವ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಕೆಯ ಚರ್ಮವನ್ನು, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋತದ ಚರ್ಮವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಚರ್ಮ ಸೇರಿಸಿದ ಎರಡು ಮುಚ್ಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಳವಿನ ಎರಡೂ ಮಗ್ಗಲುಗಳಿಗೆ ಇಟ್ಟು ಹಗ್ಗದಿಂದ ಬಿಗಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಚರ್ಮವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ೧೦-೧೨ ಹೀಗೆ ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಂಧ್ರಮಾಡಿ ನಾರಿನಿಂದ ಅಥವಾ ನೂಲಿನಿಂದ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದ್ವಿಮುಖ ವಾದ್ಯವಾದರೂ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ಮೃದಂಗದಂತೆ ಇಟ್ಟು ನುಡಿಸದೆ, ಮೇಕೆ ಚರ್ಮದ ಮುಚ್ಚಿಕೆಯು ಮೇಲೆ ಬರುವಂತೆ ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೇ ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಎರಡು ಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ಬಡಿಯುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಾದವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಬಡಗು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಭಾಗವತರು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಘಾತಗಳನ್ನು ಹಾಕುವ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿನ ಲಯ ಅಥವಾ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಹಾಗೂ ಮದ್ದಲೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏರು ಮದ್ದಲೆಯು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣ ಮದ್ದಲೆಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದು, ಏರು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾಮೂಲಿ ಮದ್ದಲೆಯು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಚೆಂಡೆಯು ವೀರ, ರೌದ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದರೆ, ಮದ್ದಲೆಯು ಎಲ್ಲಾ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗುವ ಮೂಲಕ, ಗತ್ತು ಕೊಡುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಮದ್ದಲೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. ಗಂಟು ಉರುಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಬೆರಳು ಉರುಳಿಕೆ ಹಿಂದಿನ ಮದ್ದಲೆಯದು ಬೆರಳು ಉರುಳಿಕೆ ಈಗ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಏರು ಮದ್ದಲೆಯಿದೆ. "ಏರು ಶ್ರುತಿ ಮದ್ದಲೆಯ ಬಳಕೆ ೧೯೩೫ರ ಅನಂತರ ಬಂದದ್ದು. ಹಿಂದೆ ಸೋರೆ ಬುರುಡೆಯ ಶ್ರುತಿ ಇತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವಾಳ (ರೀಡ್ಸ್) ನಾವೇ

ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಈ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲೇ ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷ ಮದ್ದಲೆ ಬಾರಿಸಿದ ಅನುಭವವಿದೆ. ಆಗ ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ ಏರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿ ಬಂದಾಗ, ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅರ್ಧ ಪಟ್ಟೆಯಷ್ಟು ಏರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬಂತು. ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಏರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಜೋಡಾಟದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಮನೋಭಾವ ದಿಂದ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇದಿರಾಳಿ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರ ಸ್ವರವು ಏರು ಮದ್ದಲೆ ಶ್ರುತಿಯತ್ತ ಎಳೆಯುವಂತಾಗ ಬೇಕೆಂದು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಭಾಗವತ ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ಉಪಯೋಗಿಸತೊಡಗಿದರು.''[೬೨]

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಬದಲಾದ ಹಾಗೆ ವಾದನವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ''ಹಿಂದೆ ಭಾಗವತರು ಕಂಠಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಧೀಂ ಧೀಂ ಧಿತ್ತೊಂ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ಧೀಂ ಎಂಬ ಮದ್ದಲೆಯ ಗತ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಡು, ವಾದನ ಎರಡರ ಮೇಳೈಕೆಯು ಕುಣಿತದವನಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಬೆಳಗಾಗುವುದೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈಗ ಬಾಯಿ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಮದ್ದಲೆಯ ನುಡಿತಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.''[೬೩]

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಒಂದು ಹಾಡು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುದಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಕೊನೆಯಾಗುವುದು ಕೋರೆತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ೮ ವಿಧದ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧. ವಿಲಂಬ ತ್ರಿವುಡೆಯಿಂದ ಏಕತಾಳ, ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಕೊನೆ

೨. ವಿಲಂಬ ಝುಂಪೆಯಿಂದ ತ್ವರಿತ ಝುಂಪೆ

೩. ರೂಪಕದಿಂದ ತ್ವರಿತ ಅಷ್ಟತಾಳ

೪. ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ಕೋರೆತಾಳ

೫. ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ಏಕ ಮತ್ತು ಕೋರೆತಾಳ

೬. ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ತ್ವರಿತ ಏಕ

೭. ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಏಕ ಮತ್ತು ಕೋರೆತಾಳ

೮. ಏಕತಾಳದಿಂದ ಕೋರೆತಾಳ[೬೪]

ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿಗೆ ಭಾಗವತ ತಾಳಧಾರಿಯಾಗಿ (ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ) ಹಾಡುವಾಗ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತುಂಡುಪದ್ಯ, ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಲಯವಿರದೆ, ಬರಿಯ ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತದೆ. ವೀರ-ರೌದ್ರ ರಸಗಳ ಸ್ಫುರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕುಣಿತದ ಜೊತೆಗೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಆರ್ಭಟವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಶೋಕ, ಭಕ್ತಿ, ದೈನ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ-ರಸಗಳ ಸ್ಫುರಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ್ಯಗಳು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಯಾಗಲಾರವೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಿಟೀಲು' ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹು ದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಕುಣಿತಗಳಿದ್ದು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನವರು ಸಹ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ''ಬಡಗು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಶೈಲಿಗಳು ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಲೀನವಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಅವು ಒಂದೇ ಆಗುವ ದಿನ ದೂರವಿಲ್ಲ'' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

''ಬಡಗಿನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಅಭಿನಯ ಇಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹಸ್ತದ ಚಲನೆಗಳೂ ಸರಳ. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಗುತ್ತು ಹಾರುವಿಕೆ ಇದೀಗ ಬಡಗಿಗೂ ವಲಸೆಯಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ನೃತ್ಯ, ಪ್ರಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕುಣಿತಗಳಿವೆ. ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯವು ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಬಡಗು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳ ಮತ್ತು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ(ಕೋರೆತಾಳ)ಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಇವೆ.... ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಇಡೀ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆಗಳಿದ್ದು, ಓರೆಯಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ, ಹಾರುವ ಮತ್ತು ಕೈಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಚಲಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಲಾಲಿ' ಎಂಬ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪ್ರವೇಶಪೂರ್ವ ನೃತ್ಯವಿದೆ''[೬೫] ಎಂಬುದಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೇದಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದು/ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

''ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಸಾವಿಷ್ಕಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಭಿನಯ, ಅದರ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ವಿವರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದು, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ ಎರಡೂ ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆ, ಭಾವದ ಕಡೆ ಬಹಳ ಒತ್ತು ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಉಳಿದ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಣೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮ ಇರುವ ವಿಭಾಗ''[೬೬] ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ಕುಣಿತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅತಿಯಾದ ಪುನ ರಾವರ್ತನೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಬೇಸರ ಉಂಟುಮಾಡದಿರದು. ಹಾಡು ಮುಗಿಸಿ ಮಾತಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಾಡಿದ್ದೇ ಹಾಡುತ್ತಾ ಮಾತಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅದು ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ/ ಬರಿಯ ಹಾಡೇ ರಂಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಿರು ವಾಗ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿನಯ ಹೋಗಿ ಶಬ್ದಾಭಿನಯ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಷರಾಭಿನಯ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ಸ್ಫುರಣೆಗೆ ತಕ್ಕ ಕುಣಿತದಂತೆ ಶೋಕ, ಶೃಂಗಾರಗಳ ಕುಣಿತ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಂತೂ ಇದೊಂದು ಕೊರತೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಸಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಜಕ್ಕೂ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ''ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ

ಇರುವ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೊರತೆ ಕರುಣ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಅಭಾವ. ಇದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಇವು ಕೇವಲ ಕುಣಿತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಕ್ಕ ನಯ, ನಾಜೂಕುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಲಾಸ್ಯ ರಂಜನೀಯವಾಗದು. ಕರುಣ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಂತೂ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಡಲಿಕ್ಕೆ ಅಂಜಿಕೆ. ಅಂಥ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ ಕರುಣ ರಸವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯಕ[೬೭] ಎಂಬುದೂ ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕೇವಲ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದರೆ ಸಾಲದು. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಮಾತ್ರ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಿ ನೃತ್ಯದ ವಿಂಗಡಣೆ ಆಗಬೇಕು. ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಗಾತ್ರ, ತೂಕ, ಅಂಗ ಚಲನದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪುನಃ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಪದ್ಯದ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನೂ, ನೃತ್ಯ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಯಾದರೂ, ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತಹುದೇ ಆಗಿದೆ''[೬೮]ಯೆಂಬುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕುಣಿತಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

೧. ಒಡ್ಡೋಲಗ ಕುಣಿತ

೨. ತೆರೆ ಕುಣಿತ

೩. ಯುದ್ಧ ಕುಣಿತ

೪. ಜಲಕ್ರೀಡೆಯ ಕುಣಿತ

೫. ಪ್ರಯಾಣ ಕುಣಿತ

೬. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ಕುಣಿತ

೭. ಲಾಲಿ ಕುಣಿತ

ಒಡ್ಡೋಲಗ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ರಾಜರ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ರಾಕ್ಷಸರ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಹಾಗೂ ಕಿರಾತರ ಒಡ್ಡೋಲಗಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸ್ವಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ರೂಢಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಹಸ, ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಪದ್ಧತಿ. ಇಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಊರಿದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ನಿಯತವಾಗಿ ಬಾರವನ್ನು ಕಾಲಿನಿಂದ ಸರಿಸುವಿಕೆ, ಭುಜಗಳ ಬೆನ್ನಿನ ಬಾಗು, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ, ಖಚಿತವಾದ ಕೈಗಳ, ಕಣ್ಣುಗಳ ಚಲನೆ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವೀರರ ಶೌರ್ಯ ಸಾಹಸ, ಧೃತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ.[೬೯]

ಪಾತ್ರಧಾರಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ತೆರೆಯ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿವುದೇ ತೆರೆ ಕುಣಿತ. ತೆರೆ ಸರಿದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕಾಳಗ ಅಥವಾ ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತ ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಲಿಗಳ ಆರ್ಭಟ, ಅಬ್ಬರ, ಪಂಥಾಹ್ವಾನ, ಬಿಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಹೆದೆಯೇರಿಸುವುದು, ಗದೆಯನ್ನು ಬೀಸುವುದು, ಖಡ್ಗಗಳನ್ನು ಝಳಪಿಸುವುದು, ತೋಳುಕಾಲುಗಳನ್ನು ಜಾಡಿಸುವುದು, ಚೈತನ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು, ಕುಕ್ಕರಿಸುವುದು, ಬಗರಿಯಂತೆ ತಿರುಗುವುದು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಭಾರೀ ಸದ್ದಿನ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದುವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ.[೭೦]

ಇನ್ನು ಜಲಕ್ರೀಡೆಯ ಕುಣಿತವು ಹಾಗೂ ವನವಿಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಕುಣಿತಗಳು ಶೃಂಗಾರ ಸನ್ನಿವೇಷಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವನವಿಹಾರ ಮತ್ತು ಜಲಕ್ರೀಡೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ರಾಜರಾಣಿಯರ, ರಾಜಕುಮಾರಿ ಸಖಿಯರ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ''ಜಲಜಾಕ್ಷಿ ಬಾರೆ ಜಲಜಗಂಧಿನಿ ಬಾರೆ, ಜಲಕೇಳಿ ಆಡಲು ಬಾರೇ ಸಖೀ ಜಲಜ ಮುಖಿಯರೆ ನೀವು ಮನದೊಳಾಡುವೊಡಿಲ್ಲ.. ಮುಂತಾಗಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರ ಇಂಪಾದ ಗಾನ ಕೇಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೀರಾಟವಾಡುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.[೭೧]

ಪ್ರಯಾಣದ ಕುಣಿತವು ವೇಗವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ. ಕುಣಿಯುವಾಗ ಕುಳಿತು, ಹಾರಿ, ನೆಗೆದು, ತಿರುಗಿ, ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುವ ಮೂಲಕ ಈ ರೀತಿ ಎಲ್ಲಾ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ೧೨ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯಾಣ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಿಬ್ಬರಿಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳೇ ಆದರೂ, ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ತರದ ನೃತ್ಯ ಬಹಳ ಬಿರುಸು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವಾದ ವಿಲಾಸದಿಂದೊಡಗೂಡಿದ್ದು ದುರ್ಬಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯನೃತ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಕುಣಿತವು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

''ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವೀರರು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಸಾಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಶವಗಳ ಸಾಗಾಟ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ... ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆಯವರು (ಉ.ಕ.ತಿಟ್ಟು) ಗಧಾಯುದ್ಧದ ಕೌರವನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಶವಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು ಸಾಗುವಾಗಿನ ಅಪೂರ್ವ ಕುಣಿತ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.[೭೨]

ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿಗೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ನೃತ್ಯ ಲಾಲಿ ಕುಣಿತ. ''ಲಾಲಿ.. ಲೋಂ.. ಲಾಲಿ'' ಎಂಬುದಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಕುಣಿತವು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರ ಬಯಲಿನಿಂದ ಕುಣಿಯುತ್ತ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಜೋಗುಳ ಹಾಡುವಾಗ ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮೈ, ಕೈಗಳನ್ನು, ತೋಳುಗಳನ್ನು ತೂಗಿಸುತ್ತ ಬರುವುದು ನೋಡಲು ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಪಡುವಲಪಾಯದ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳೂ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು) ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಬೇರು-ಬಿಳಲುಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೭

೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೯

೩. ಪೆರ್ಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್.ರಾವ್, ಎಂ.ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ (ಸಂ) ಯಕ್ಷ ಕರ್ದಮ, ಪುಟ ೧೬

೪. ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್.ರಾವ್, ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಪದ್ಮ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣ, ಪುಟ ೨೧

೫. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೨೧೨

೬. ನಾಯಕ ವಿ.ಜೆ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು, ಪುಟ ೧೪-೧೫

೭. ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ. (ಸಂ) ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಪುಟ ೨೪೧

೮. ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್. ರಾವ್, ಎಂ.ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ (ಸಂ) ಯಕ್ಷ ಕರ್ದಮ, ಪುಟ ೧೨೮

೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೨೯

೧೦. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೬೩

೧೧. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ.) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೫೬

೧೨. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೬೦-೬೧

೧೩. ಯಶೋಧರಾ ಬಿ.ಎಚ್., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪುಟ ೧೦೫೭

೧೪. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ, (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೮೪

೧೫. ಯಶೋಧರಾ ಬಿ.ಎಚ್., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪುಟ ೧೦೬೨

೧೬. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ (ಸಂ) ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಪುಟ ೧೩೬

೧೭. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ, ಪುಟ ೨೩

೧೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೫

೧೯. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ ಸಂ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಪುಟ ೯೮

೨೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೫೦

೨೧. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ, ಪುಟ ೧೫

೨೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೫

೨೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೫-೧೬

೨೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮

೨೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮

೨೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೯

೨೭. ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳು, ಪುಟ ೩-೪

೨೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೬

೨೯. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ಪುಟ ೧೯

೩೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೦

೩೧. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಪುಟ ೬೪

೩೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೩-೪

೩೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೫೧೭

೩೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೩೨

೩೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೨೩

೩೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೧೮

೩೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೪

೩೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೫

೩೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೭

೪೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೧-೭೨

೪೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೪

೪೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೮

೪೩. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ, ಉಡುಪಿ

೪೪. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ, (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೯೦

೪೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೦-೯೧

೪೬. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಉಡುಪಿ

೪೭. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೯೧-೯೨

೪೮. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಉಡುಪಿ

೪೯. ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ್- ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ಪುಟ ೦೪

೫೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೦೪

೫೧. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೨೫೩

೫೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧೬

೫೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೦೫

೫೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೫೧

೫೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೩೦

೫೬. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ, ಪುಟ

೫೭. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೩೮೮

೫೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೧೭

೫೯. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್, ಹಿರಿಯಡ್ಕ

೬೦. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೨೭೧

೬೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೭೧

೬೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೯೨

೬೩. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಹಿರಿಯಡ್ಕ

೬೪. ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಬೋಧಿನಿ, ಪುಟ ೭೧

೬೫. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೨೧೬

೬೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೮೮

೬೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೮೮

೬೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೭೮

೬೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೦೨-೨೦೩

೭೦. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೩೬

೭೧. ಅದೇ, ಪುಟ ೪೪೧-೪೨

೭೨. ಹೆಗಡೆ ಜಿ.ಎಂ. (ಡಾ.) ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೭-೧೮

೭೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮-೧೯

ಅಧ್ಯಾಯ ೮

ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

ಸಣ್ಣಾಟ

- ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ
- ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ
- ಕುಣಿತ

ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

- ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ
- ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ
- ಕುಣಿತ

ಅಧ್ಯಾಯ ೮

ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

ಸಣ್ಣಾಟ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಭಾಗವತ, ಕಥೆಗಾರ, ಮೇಳದವ, ಮಾಸ್ತರ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಸಹ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಜೊತೆಗಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಡಪ್ಪು' ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ನಂತರದಲ್ಲಿ 'ಸಣ್ಣಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

'ಸಣ್ಣಾಟ' ಅಥವಾ 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ದೇಸೀ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬಂದರೆ, ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ, ಅದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಸಹ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಸಹ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ. ಈ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೂ ಸಹ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಧಾಟಿ, ಹೊಸ ಧಾಟಿಗಳೆರಡೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದುಂಟು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇದೆ. (ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯ)

"ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆರೆತು, ಹಳತು, ಹೊಸತುಗಳು ಜೋಡಿಯಾಗಿ ಸಾಗಿರುವ ಡಪ್ಪಿನಾಟಗಳ ಧಾಟಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಗಂಟನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ'[೨]

ಮೇಳ

ಸಣ್ಣಾಟದ ಮೇಳಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಡುಗಾರನಿದ್ದು, ಈತನು ಮುಮ್ಮೇಳದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈತನಿಗೆ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಜನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಬರಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನಷ್ಟೆ ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಗಗಳ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದೆ ಬರಿಯ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನುಸರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೇಳಲು ಸೊಗಸೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಹಾಡಿನ ನಿಲುಗಡೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ನಂತರ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪುನಃ ಮುಮ್ಮೇಳದವ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಹಾಡಿನ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯ

ಅದೀಯನಾ-ಗಂಗವ್ವ ಮನೀಯೊಳಗಾ (೨ ಬಾರಿ)
ಬಾರವ್ವ ಬಾಳ್ಯಾ ಬಂದೀನಾ ಹೊರಗಾ
ಮಾತೊಂದ ಹೇಳುವದೈತಾ ನಿನಗಾ ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಅದೀಯನಾ-ಗಂಗವ್ವ ಮನೀಯೊಳಗಾ (೨ ಬಾರಿ)
ಬಾರವ್ವ ಬಾಳ್ಯಾ ಬಂದೀನಾ ಹೊರಗಾ
ಮಾತೊಂದ ಹೇಳುವುದೈತಾ ನಿನಗಾ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಬಡತನ ಕಾಡತೈತೆವ್ವಾ ನನಗಾ (೨ ಬಾರಿ)
ಅದಕಾಗಿ ಬಂದಿವ್ನಿ ಕೊಡವಚನಾ
ಮಂದ್ಯಾಗಾ ಮೊಡ್ಬೇಡ ಅಪಮಾನಾ ‖ ಮುಮ್ಮೆಳ ‖

ಬಡತನ ಕಾಡತೈತೆವ್ವಾ ನನಗಾ (೨ ಬಾರಿ)
ಅದಕಾಗಿ ಬಂದಿವ್ನಿ ಕೊಡವಚನಾ
ಮಂದ್ಯಾಗಾ ಮಾಡ್ಬೇಡಪಮಾನಾ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಇಬ್ಬರೊಳು ಇರಲೆವ್ವ ಈ ಮಾತ (೨ ಬಾರಿ)
ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಕೇಳಿದರಾತ್ಮೋಘಾತ
ಬಡವರ್ ಮ್ಯಾಲಾ ಇರಲೆವ್ವ ಮಾಯಾ ಮಮತಾ ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡು. ಗಂಗೆಯು ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು.

ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯ

ಎನಗೆ ಏನು ಗಂಟು ಬಿದ್ಯೋ ಸಂಗ್ಯಾ
ಹರಳಿ ಹೊರಳಾಡೊ ನಾನಾ ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಎನಗೆ ಏನು ಗಂಟು ಬಿದ್ಯೋ ಸಂಗ್ಯಾ
ಹರಳಿ ಹೊರಳಾಡೊ ನಾನಾ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಇದು ಬಾಳದಿನ (೨ ಬಾರಿ) ನಡೆಯಾಕಿಲ್ಲೋ

ಕೆಟ್ಟು ಹೋದೀಯೊ ನೀನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಇದು ಬಾಳದಿನ ನಡೆಯಾಕಿಲ್ಲೋ

ಕೆಟ್ಟು ಹೋದಿಯೊ ನೀನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ನಾಳೆ ಸುಣ್ಣ ತಿಂದ ಮಂಗ್ಯಾನಂಗ

ಹಲ್ಲ ಕಿಸಿತೀಯೊ ನೀನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಸಂಗ್ಯಾ ಸುಣ್ಣ ತಿಂದ ಮಂಗ್ಯಾನಂಗ

ಹಲ್ಲ ಕಿಸಿತೀಯೋ ನೀನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ನಾನು ಅತ್ತಿಮನಿ ಸೊಸಿ ಸಂಗ್ಯಾ

ಹರಿಸಿಯೊ ಒಗೆತನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ನಾನು ಅತ್ತಿಮನಿ ಸೊಸಿ ಸಂಗ್ಯಾ

ಹರಿಸಿಯೊ ಒಗೆತನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಇದು ಹುಲ್ಲ ಸಿವ (೨ ಬಾರಿ) ಅಲ್ಲ ಮತ್ತೆ

ಹುಟ್ಟಕೆ ಕೇಳೊ ನೀನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವರೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಸಮಯ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಹಳ ಸರಳವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಮೂರು ಬಾರಿ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಿದರೂ ಅಷ್ಟು ಬಾರಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಡ್ಲೆಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರ್

ಬಾರಪ್ಪ ಮಗನೇ ನೀನಾ (೨ ಬಾರಿ)

ಹೇಳುವೆ ಕೇಳಿನ್ನ

ಕರಕೊಂಡು ಬಾರೋ ನಿನ್ನ

ಸತಿಯಳನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಬಾರಪ್ಪ ಮಗನೇ ನೀನಾ (೨ ಬಾರಿ)

ಹೇಳುವೆ ಕೇಳಿನ್ನಾ

ಕರಕೊಂಡು ಬಾರೋ ನಿನ್ನ

ಸತಿಯಳನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಓ- ಕರಕೊಂಡು ಬಾರೋ ನಿನ್ನ

ಸತಿಯಳನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಓ- ಕರಕೊಂಡು ಬಾರೋ ನಿನ್ನ

ಸತಿಯಳನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಜೀವಕ್ಕಿಲ್ಲಾ ಎನಗೇ ಸಮಾಧಾನ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಜೀವಕ್ಕಿಲ್ಲಾ ಎನಗೇ ಸಮಾಧಾನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಮೊಮ್ಮಗನಾ .... (೨ ಬಾರಿ)

ಕರತಾರೋ ನೀನಾ

ನನ್ನ ಜೀವದಾಗ ಇಲ್ಲ

ನೋಡು ಚೇತನಾ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ನನ್ನ ಜೀವದಾಗ ಇಲ್ಲ

ನೋಡು ಚೇತನಾ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು

ಪಡೆಯೊ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಪಡೆಯೊ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಕೌಶಿಕರಾಯಾ ಬಿಡೊ ಇದರ ಮಾಯಾ (೨ ಬಾರಿ)

ಪಡೆಯೊ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಪಡೆಯೊ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಹರನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಇರಿಸಿ ಸದ್ಗತಿ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಹರನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಇರಿಸಿ ಸದ್ಗತಿ ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಪಡೆಯೋ ಭೂಪತಿ ನಿನಗಾಗುದು ಗತಿ (೨ ಬಾರಿ)

ಪಡೆಯೊ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು ॥ ಹಿಮ್ಮೇಳ ॥

ಈಶನ ದಾಸನೀ ಆಗುವೆ ಅರಸ ॥ ಮುಮ್ಮೇಳ ॥

ಈಶನ ದಾಸನೀನಾಗುವೆ ಅರಸ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಪಡೆಯೋ ಮೋಕ್ಷ ನಿನಗದು ದೀಕ್ಷಾ (೨ ಬಾರಿ) ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಪಡೆಯೋ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಪಡೆಯೋ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

(ನಡೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ - ಧಾತ ಗತಿ)

ಪಡೆಯೋ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ‖ ಮುಮ್ಮೇಳ ‖

ಪಡೆಯೋ ಭೂಪತಿ ನೀನು ಸುಖದ ಪಥವನ್ನು (೨ ಬಾರಿ) ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಅಚ್ಚು ಕಟ್ಟಾದ ಮೇಳದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಧೃತಗತಿಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುಗಳಿದ್ದು ಯಾವುದೇ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಮ್ಮೇಳವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಟಕ್ಕೆ ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯು ಸಹ ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಶ್ರುತಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿಗೆ ಶ್ರುತಿಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಈ ವಾದ್ಯವು ಹಾಡಿನ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇತರೆಲ್ಲಾ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ನಾಲ್ಕೈದು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಜನಪದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿಸಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜದಿಂದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜದೊಳಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಹೇಳುವ ಹಾಡುಗಳು ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಮತ್ತೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಿಯ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲೇ ಸಂಚರಿಸಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು

ಏಳು ಮಗನೇ ಏಳು ಸುಗುಣ

ಬಾಳುವೆ ಮಹಾ ಸೌಖ್ಯದಲ್ಲೀ ‖ ಏಳುಮಗನೇ ‖

ದುರ್ಗುಣ ದಹಿಸೋ ಸದ್ಗುಣ ವಹಿಸೋ

ಉರಿಯುವ ಸಂಸಾರ ಬಾಧೆಯ ಸಹಿಸೋ ॥ ಏಳುಮಗನೇ ॥

ದುರ್ಗುಣ ಕನುವ, ಕೊಡದಿರು ಮನವ

ಶಿವಸೇವೆಯಲಿ ನಿನ್ನಯ ತನುವ ॥ ಏಳುಮಗನೇ ॥

ಸವೆಸು ಸ್ಥವಿಸು ಶಿವನನ್ನು ಅನುದಿನ

ಭವನೀಗೊ ಸುಖಿಯಾಗೋ ಮುಕ್ತನಾಗೋ ॥ ಏಳುಮಗನೇ ॥

ರಾಗ (ಧಾಟಿ) - ರಸ - ತಾಳ

ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲ್ಪಡದೆ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸಿರುವ 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ'ದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಂತೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸರಳಧಾಟಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಒಮ್ಮೆ ಕೇಳಿದರೆ ಯಾರೂ ಅನುಕರಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದಾದಂಥದ್ದು. ಅದರಂತೆಯೇ ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಇನ್ನುಳಿದ ಆಟಗಳ ಹಾಡುಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ದ್ವಿತಿಯ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಹಾಡುಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಗಗಳ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಂತಿರದೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿಯೇ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ 'ತಿರುನೀಲಕಂಠ' ಹಾಗೂ 'ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು' ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಕಾಪಿ, ಅಸ್ಸಾ, ಭೀಮಪಲಾಸ, ಕಾಪಿ, ಜಯಜಯವಂತಿ, ಮಿಶ್ರಪೀಲು, ಭೈರವಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ತಪ್ಪುದಾರಿ ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಡಪ್ಪಿನಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ಬರೀ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿವೆಯೇ ಹೊರತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿರುವ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆ ಇರಬಹುದು. ಅಷ್ಟರಿಂದ ಅವುಗಳ ತಲೆಗೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಂಥದೇ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತಂದು ಹಚ್ಚಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸಹಜ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರದೆ ಒತ್ತಾಯದ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ...... ನನ್ನ ಅಂದಾಜಿನಂತೆ ಏನಿಲ್ಲೆಂದರೂ ಸುಮಾರು ೫೦ ತರದ ಧಾಟಿಗಳು ಡಪ್ಪಿನಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ"[೩] ಎಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಣ್ಣಾಟದ ಉಗಮ ವಿಕಾಸವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆ ಇದರ ಮೇಲೆ ಇದ್ದರೂ ಪೂರ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡದೇ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ.

ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ, ನೀತಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ರಾಗಗಳ ಒಡನೆಯ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಧಾಟಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ 'ರಸ'ವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಶಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಹಾಡುಗಳು ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದೇನೋ ಎಂದು ಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಬೇರೆ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳು ಕಂಡುಬಂದು ಒಂದು ರಾಗದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದೇ ಹೋಗುವುದೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೇ ಹಾಡನ್ನು ಇಂತಹಾ ರಸಕ್ಕೆ ಇಂಥದೇ ರಾಗವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ. ಅದಕ್ಕಿಂತಾ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು, ಭಕ್ತಿ, ನೀತಿ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಾಡಿತೋರಿಸುವುದೇ ಸುಲಭದ ಕಾರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಧಾಟಿಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಕಂಡುಬರುವುದರ ಮೂಲಕ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಮೇಳೈಸಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ತಾಳಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದೆ ಲಯಕ್ಕೆ, ಅದರಲ್ಲೂ, 'ಡಪ್ಪಿನ' ಲಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದು ವೇದ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ದೇಶೀ ತಾಳಗಳೆನಿಸಿದ ಛಾಪುತಾಳಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಲಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಐದು ಹಾಗೂ ಏಳು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಡೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಿತಾಳ ಅಥವಾ ಏಕತಾಳವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಚತುರಶ್ರ' ನಡೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿರುವ ಸಣ್ಣಾಟ ಐದೂ ಹಾಡುಗಳೂ ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಹುಷಃ ಡಪ್ಪಿನ ಲಯ ಸಮ ನಡೆಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರವಣಯೋಗ್ಯವೆನಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಕಂಡು ಬಂದಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಡಪ್ಪಿನಾಟದ ಅಥವಾ ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುವುದು ಸಹ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುಬಾರದೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಛಾಪು ತಾಳಗಳ ಬಳಕೆಯ ಹಾಡುಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಧಾಟಿಯ ಮೂಲಕ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಸಣ್ಣಾಟದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ಯಾವುದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಲುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದಿಪ್ರಾಸ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿವೆ. ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದ ಆಟದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಆದಿಪ್ರಾಸವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಯವೇ

ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿ ಲಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಡುವುದಿದೆ. ಆದಿಪ್ರಾಸವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಳು ಇಂತಿವೆ.

ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು

ಚಿಂತೆ ಯಾತಕ್ಕೆsss ಕಾಂತೆಯೆ
ಚಿಂತೆ ಯಾಕೆ ಕಾಂತೆಯೆ ನಿನ್ನಸೆ
ವಂಥ ಸತ್ವಕಳೆಯನು ಕಳಿಸು
ಅಂಥ ಕಾರ್ಯ ಗುರುವರವೊಲಿದಾ
ಸತ್ವ ಗುಣಕೆ ಸದಾಶಿವನು
ನಿತ್ಯ ತಾನು ವಶವಾಗಿಹನು
ಸತ್ಯವೇದ ನುಡಿದು ತಾನು
ಕಳಿಸು ಕಾಂತೆ, ನಿನ್ನಯ, ಸತ್ವ
ಕಳೆಯ ನೀಗಿ ಚಿಂತೆಯ ಸರ್ವ
ಪ್ರಳಯ ರುದ್ರರೂಪನು ಒಲಿವ ಕಾಂತೆಯೇ[೪]

ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಹಾಡುಗಳು ಇಂತಿವೆ.

ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ

ಕರಿಬ್ಯಾಡೊ ಸಂಗ್ಯಾ ನನ್ನ ಕಂಡಾರೊ ನಮ್ಮವರಾ
ಭಾವ ಮೈದುನ ಪುಂಡ
ಚಂಡ ಕಡಿದಾರೊ ನಿಂದ ‖ ಕರಿಬ್ಯಾಡೊ ‖
ಮರುಳಾದ್ಯೊ ರೂಪಕ್ಕ
ಅಡರಿದ ದೀಪಕ್ಕ
ಸುತ್ತ ಸಾಯತಿ ಯಾಕೋ
ತಿಳಿದುಕೋ ನಿನ್ನ ಮನಕ ‖ ಕರಿಬ್ಯಾಡೊ ‖
ಪತಿಯು ಊರಿನ ದೊರಿ
ಬಿಡುವುದು ಹುಲಿ ದಾರಿ
ಕಡಿದಾನೊ ಹಾಡ ಹಗಲಿ
ಕೊಡಬ್ಯಾಡೊ ಜೀವ ಬಲಿ ‖ ಕರಿಬ್ಯಾಡೊ ‖

ಬಲವಂತ -ಬಸವಂತ

ಅಣ್ಣಾ ಮಾಡ ಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಅನುಮಾನ
ಮನಿಯೊಳಗಿನ ಚಿಂತಿಯನಾ ‖ ಪಲ್ಲವಿ ‖

ಲಗು ಹೋಗಿ ಬರ್‍ರಿ ಮೂರದಿನಾ
ನಿಂದ್ರ ಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಬಾಳ ದಿನಾ
ಊರಾಗ ಹಬ್ಬೇತಿ ಕಳ್ಳರ ವಾಯಿನ
ಮನಿಮುಂದ ಹಗಲಿ ರಾತ್ರಿ ಇರುವೇನು ನಾನಾ
ತಾಯೆಂತಹ ಅತ್ತಿಗೆ ಮಾತ ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ ನಾನಾ
ಹೊಲಮನಿ ನೋಡಿಕೊತ ಇರುವೇನು ನಾನಾ"

ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು

ಶರೀರ ಎಂಬುವದಿದು ಸೆರೆಮನೆಯು
ಆತ್ಮ ಕೈದಿ ಇರುವನು ಅದರೊಳು ದನಿಯು ‖ ಪಲ್ಲವಿ ‖

ದುಃಖದ ನಲೆಯು ದುರ್ಗಂಧ ಹೊಲೆಯು
ತುಂಬಿದ ದೇಹದಲಿ ಕೊಳೆಯು
ತ್ತಿರುವಂಥ ಕೂಸ, ಬಳಲುವ ನಾಶ
ಬಲ್ಲನು ಶಿವಶಿವಾ ಸರ್ವೇಶಾ ‖ ೧ ‖

ತನ್ನ ಮಲಮೂತ್ರದಿ ಹೊರಳುತ
ಪರತಂತ್ರ ಸ್ಥಿತಿಯಲಿ ಒರಲುತ
ಬಾಲ್ಯವ ನೀಗಿ ಬಳಲುವ ಭೋಗಿ
ಆರುಗುಣಕೆ ಪ್ರಾಯವಶನಾಗಿ ‖ ೨ ‖

ರೋಗದ ಮೂಲಾ, ಮುಪ್ಪಿನ ಕಾಲಾ
ಸಾಯುವದಂತೂ ಸಂಕಟ ಮೂಲ
ಸಂಕಟಜಾಲಾ ನರಜನ್ಮಕೆಲ್ಲಾ
ಸರ್ವೇಶ ಬಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಲೀಲಾ ‖ ೩ ‖"

ದ್ವಿತಿಯ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹರದೇಶಿ-ನಾಗೇಶಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪದ್ಯಗಳು ಸಹ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತಿರುನೀಲಕಂಠ : ಪ್ರಿಯೇ ಮಾತನಾಡದ ಬಗೆ ಇದು ಏನೇ

ಎನ್ನ ನೋಡಿ ಹಿಂದಕೆ ಸರಿಯುವ ಬಗೆಯೇನೆ ‖ ಪಲ್ಲವಿ ‖
ಹೆದರಿದ ಅರಳೆಯಂತೆ ಬೆದರುವೆಯಾಕೆ ?
ಚುಂಬನ ಕೊಡುಬಂದು ಈ ಕ್ಷಣಕೆ
ನಿನ್ನ ಕೂಡಿ ಸುಖವನು ಪಡೆವೆ ಈ ಕ್ಷಣಕೆ ‖ ೧ ‖

ಸತ್ಯವತಿ : ಸರಿ ನೀ ದೂರ ಸರಿ ಕಾಂತಾ,
ಎನ್ನ ಮುಟ್ಟುವುದು ತರವಲ್ಲ ಮತಿವಂತ ‖ ಪಲ್ಲವಿ ‖
ಚುಂಬನ ಕೊಡು ಎಂದು ರಮಿಸುವ ನಿನ್ನ
ಸೋಗು ಬಲ್ಲೆನು ಎಲ್ಲ, ಸರಿ ಇನ್ನು
ಎನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಬರಬೇಡ ಹೇಳುವೆ ನಾ.... ‖ ೧ ‖

ತಿರುನೀಲಕಂಠ : ಮುಟ್ಟಬೇಡೆಂದರೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಬಿಡಲಿ ನಿನ್ನ
ಪತಿ ದೇವನ ಬಯಕೆ ಈ ಕ್ಷಣ
ನೆರವೇರಿಸುವುದು ನಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣ ‖ ೨ ‖

ಸತ್ಯವತಿ : ಮೈ ಮುಟ್ಟಬರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ
ನಿಮಗೆ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ದಾದೇ ಇಲ್ಲ
ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿ ನಡೆಯಿರಿನ್ನು ಮೇಲೆ

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ರೂಪವೇ ಪದ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ರೂಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಏನೇ ಆದರೂ ದೇಸೀ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ರಂಜನೀಯವಾಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಡುಮಾತು ಯಾವ ಆಡಂಬರವಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿರುವುದು ಸಹ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮೂರಂತಸ್ತಿನ ಮನಿಯೊಳು ಯಾರ್‍ಯಾರ ಸುಳವಿಲ್ಲಾ
ನಾರೀ ನಾ ಒಬ್ಬವಳು ಇರುವ ದಿವಸಲ್ಲಾ ।
ಒಂದು ಹಡದಿಲ್ಲೊ ಪ್ರಿಯಾ ಕಂದಿಲ್ಲೊ ಎನ್ನ ಧ್ಯಾಯ
ಒಂದ್ಯ ಇರುವೆನು ನಾನಾ ಬಂದೀತೋ ಗೋಳಾ

ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಅಕೃತಿಮ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದು. ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವ ಮೌಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ.

೧. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೨. ಡಪ್ಪು

೩. ತಾಳ

೪. ತಬಲಾ - ಡಗ್ಗಾ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಡಪ್ಪು

ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ- ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣಾಟವು ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ವಾದ್ಯದ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲಕವೇ ಅಂದರೆ, 'ಡಪ್ಪಿನಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ವಾದ್ಯವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

''ಡಫ್ ಎಂಬ ಅರ್‍ಯಾಬಿಕ್ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪದದಿಂದ ಡಪ್ಪು ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಡಪ್ಪಿನ ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾದ್ಯ ಕಲೆ ಪಕ್ಕದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಿಂದ ಬಂದಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ''[೭] ಪಕ್ಕದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಶಾದಿಂದ ಈ ವಾದ್ಯ ಬಂತೆಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ವಾದ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಧಾಟಿಗಳೂ ಸಾಗಿ ಬಂದವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ''ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ಡಪ್ಪಿನ ಆಟವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಡಪ್ಪು ಮಾತ್ರ ಸಮರ್ಥ ಸೂಕ್ತ ಜೊತೆವಾದ್ಯ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಶಾದ ಅನೇಕ ಧಾಟಿಗಳು ತದ್ಭವಗೊಂಡು ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಆ ಧಾಟಿಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮಾಶಾದ ಡಪ್ಪು ಕೂಡ ಬಂದಿತು. ಇಂದು ಡಪ್ಪಿನಾಟದಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವ ಶೈಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಮಾಶಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ಕಳೆಬರುವುದು ಡಪ್ಪಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ''[೮]

ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ವ್ಯಾಸವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಲ್ಕು ಇಂಚು ಅಗಲದ ಕಬ್ಬಿಣ ಅಥವಾ ಕಂಚಿನ ಪಟ್ಟಿಯಾಕಾರದ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಕೋಣನ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದಿಸಿ, ಆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಕಂಠದ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಒಳಗಭಾಗಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಒಂದು ಕಬ್ಬಿಣದ ಸರಳಿನ ಬಳೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಬಳೆಗೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಹೊಲಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಡಪ್ಪಿನಾಟದಲ್ಲಿ ಡಪ್ಪನ್ನು ಬಾರಿಸುವವನು ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಡಪ್ಪಿನ ಕಂಠವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು

ಬಲಗೈನಿಂದ ಡಪ್ಪಿನ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಬೆರಳಾಡಿಸಿ ಕೈಪೆಟ್ಟು ಹಾಕಿ ನಾದ ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಡಿಯಲು ಯಾವುದೇ ಗುಣಿಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ತಬಲಾ-ಡಗ್ಗಾ

ಈ ವಾದ್ಯವು ಡಗ್ಗಾದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜೋಡಿವಾದ್ಯ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ದಿಂದ ಜನಪದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿಹೋಗಿರುವ ಈ ವಾದ್ಯವು ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ವಾದ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ತಬಲಾ' ವಾದ್ಯವು ವಿದೇಶಿ ವಾದ್ಯವೆಂದೂ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ವಾದ್ಯ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ. ''ತಬಲಾ ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ನಿಜ. ತಬಲಾ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯ. ಅರೇಬಿಯಾದ 'ಟ್ಯೂಬಲ್' ಎಂಬುವನು ಇದರ ಜನಕನೆಂದು ಹೇಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ತಬಲಾ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ವಾದ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಬಹಳ ಜನ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೃದಂಗ, ಪಖವಾಜ, ಸಂಬಾಳ - ಈ ವಾದ್ಯಗಳು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿ ತಬಲಾ ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೀರ ಖುಸ್ರೋ ತಬಲಾ ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿದರೆ, ಸಿದ್ಧಾರ ಖಾಡಾಢಿ ಎಂಬುವನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ತಬಲಾ ಮೂಲತಃ ಪಂಜಾಬಿ ವಾದ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಬಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಂಜಾಬಿ ಗತ್ತುಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಪಂಜಾಬಿನ ಮೋದದಾ ಖಾನನ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಮಾವ ಅವನಿಗೆ ೫೦೦ ತಬಲಾ ಗತ್ತುಗಳನ್ನು ವರದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟನೆಂದು ಹೇಳುವ ದಂತಕತೆಯಿದೆ. ಮೊಗಲರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಬಲಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು''[೯] ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ತಬಲಾ ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವುದು ಈ ವಾದ್ಯದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂತಿದೆ.

ಸುಮಾರು ಏಳರಿಂದ ಎಂಟು ಇಂಚು ವ್ಯಾಸದ ಒಂದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಹೊಳವಿಗೆ ಮೇಕೆಯ ಅಥವಾ ಆಡಿನ ಚರ್ಮವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ಚರ್ಮ ಹೊಳವಿನ ಅಂಚಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಂಚು ಅಗಲದ ಮತ್ತೊಂದು ತೆಳುವಾದ ಚರ್ಮದ ಕಟ್ಟು ಅದರ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಚರ್ಮದ ಹೆಣಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮುಚ್ಚಳಿಕೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಬೆಟ್ಟು ಗಾತ್ರದಷ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಒಳಗಡೆಯಿಂದ ತೊಗಲಿನ ಬಾರುಗಳನ್ನು ತಂದು ಹೊಳವಿನ ಕೆಳಭಾಗದವರೆಗೂ ಒಯ್ದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೊಳವು ಮತ್ತು ಬಾರಿನ ಮಧ್ಯೆ ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ತುಂಡುಗಳಿದ್ದು, ಇವನ್ನು 'ಗಟ್ಟಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸುತ್ತಿಗೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಈ ಗಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ, ಕೆಳಗೆ ಸರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಶ್ರುತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಬಲಾದ ಜೊತೆಗೆ ಬಳಸಲಾಗುವ ಡಗ್ಗಾ ವಾದ್ಯದ ಹೊಳವನ್ನು ಮಣ್ಣು, ಹಿತ್ತಾಳೆ, ತಾಮ್ರ, ಸ್ಟೇನ್‌ಲೆಸ್ ಸ್ಟೀಲ್‌ಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಳಭಾಗ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಇಂಚು ವ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಮೇಲ್‌ಭಾಗ ಸುಮಾರು ೧೦ ಇಂಚು ವ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮುಚ್ಚಳಿಕೆ ಬಾರುಗಳು ತಬಲಾದಂತೆಯೇ ಇದ್ದು ಬಾರುಗಳಿಗೆ 'ಗಟ್ಟಿ' ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕರಣೆಯನ್ನು ತಬಲಾದಂತೆ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂರಿಸದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂಚಿನ ಕಡೆಗೆ ಹಾಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯ ನಾದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಬಲಾ ವಾದಕರು ಇದನ್ನು ತಾರ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ಕಟ್ಟಳೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇವರು ಖುಲ್ಲಾ ಪೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರಣೆಯ ಬದಲು ಗೋದಿಹಿಟ್ಟನ್ನು ಹದವಾಗಿ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಸಿ ಹಚ್ಚುವುದಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ತಬಲಾ ವಾದ್ಯವು ಸಣ್ಣಾಟ ಹಾಗೂ ಇತರ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆಯಿದ್ದು, ಇದು ಹಾಡಿಗೆ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೊದಗಿಸು ವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿನ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುವ ವಾದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಜನ ತಾಳವಾದ್ಯ ಗಾರರು ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾಳ ಬಾರಿಸುತ್ತಾ ಇವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿ ಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿನ 'ಡಪ್ಪಿನ' ವಾದನದ ಪರಿಣಾಮವಂತೂ ಅತ್ಯದ್ಭುತ. ವಾದನಗಾರನ ಕೈಚಳಕವೆಲ್ಲಾ ದ್ರುತಗತಿಯ ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿಶೇಷ. ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯ ಜೊತೆಗೆ ವಾದ್ಯವೂ ಬದಲಾದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ. ಧಾಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ರಾಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಡಪ್ಪು ವಾದ್ಯದ ಬದಲಾಗಿ ತಬಲಾ ವಾದ್ಯವು ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಸಹಜವೇ ಎನಿಸಿದರೂ, ಡಪ್ಪು ವಾದ್ಯ ಕೊಡುವ ಲಯ, ಗತ್ತು, ಗಮ್ಮತ್ತು ಗಳನ್ನು ತಬಲಾದೊಡನೆ ಸಮನಿಸುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಮೂಡಲಪಾಯ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಂತೆ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ವೀರಾವೇಶದ ಕುಣಿತಗಳು ಕಂಡುಬರು ವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಲಘು ಅಥವಾ ಲಾಲಿತ್ಯವಾದ ಕುಣಿತವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರು ವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಲಿನ ಕುಣಿತದ ಜೊತೆಗೆ ಕೈಗಳ ಚಲನೆ, ಕತ್ತನ್ನು ಅತ್ತಿತ್ತ ಹೊರಳಾಡಿಸುವುದು, ಮೈಯನ್ನು ಕುಲುಕಿಸುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಸಾಗುವಾಗ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಮ್ಮೇಳದವನ ತಾಳದ ಮುರಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಟಣ್ಣನೆ ಮೇಲೆ ಜಿಗಿದು ಕಾಲನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಟ್ಟುತ್ತ ಮೊದಲಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡೂ ಒಂದೊಂದು ನುಡಿ ಮುಗಿಸುವ ಮುಂಚೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಬರುವುದರಿಂದ ಇಂತಹಾ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣಾಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಕೋಲಾಟ, ಹೂ ಬಿಡಿಸುವ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳ ರೂಪ ಸಣ್ಣಾಟದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ[೧೦] ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟದ ಕುಣಿತವು ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರುಹುತ್ತದೆ.

ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ತನ್ನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು 'ದೂತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವನ ಮೂಲಕವೇ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇತರೆಲ್ಲಾ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ. ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಮುಮ್ಮೇಳದವನು ಎಲ್ಲಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳೇ ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನು ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕಥಾ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಉಳಿದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಡಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗುತ್ತಾನೆ. ''ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಗವತ ದೂತಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಈ ಮೂವರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದ್ದಾನೆ''[೧೧]

ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸತತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹಾಡಲ್ಪಡುವಂಥದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಮೆರೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲವರು ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಸಹ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಎರಡು ವರ್ಗದವರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಮನಸೋಲುವುದುಂಟು. ''ಪಾರಿಜಾತ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರ ಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಿಂದ. ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಳಿಗಿರುವಷ್ಟು ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಗೌರವಗಳು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಳಿಗಿಲ್ಲ''[೧೨] ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಥದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ''ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಸೊಗಸು ಇರುವುದು ಅದರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಪಾರಿಜಾತದ ಜೀವಾಳವೇ ಅದರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದೆ...... ಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಲೆದೂಗದವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಬರೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾದರೂ ಅದು ಚಿರಂತನ ಉಳಿಯಬಹುದೆಂಬ ಭರವಸೆ ಇದೆ''[೧೩] ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಿದೆ.

ಮೇಳ

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಹಾಡಿಗೆ ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಲಾಪನಾಯುಕ್ತ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರ ಯಾವ ರೀತಿ ಆಲಾಪವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಆಲಾಪವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಅನುಸರಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೊರವಂಜಿ ಭಾಗ

ರಾಗ - ಮೋಹನ

ಕೇರಿಕೇರಿಯೊಳಾಡುತ ಪಾಡುತ

ವೈಯಾರದಿ ಮನಿಮನಿ ತಿರುಗುತ ‖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ‖

ಕೇರಿ ಕೇರಿಯೊಳಾಡುತ ಪಾಡುತ

ವೈಯ್ಯಾ...ರದಿ ಮನಿಮನಿ ತಿರುಗುತ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಆ .... ‖ ೩ ಬಾರಿ ‖

ತೀವ್ರಗತಿ (ಗತಿ ಬದಲಾಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ)

ನಾರಿಮಣಿಯರಿಗೆಲ್ಲ ಶಕುನವ ಹೇಳುತ ‖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ‖

ನಾರಿಮಣಿಯರಿಗೆಲ್ಲ ಶಕುನವ ಹೇಳುತ ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖ ‖ ೨ ಬಾರಿ ‖

ಸಾರುತ ಸುಖವನು ಬೀರುತ ‖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ‖

ತಧೋಂ... ತಧೋಂ ..... ಆ .....

ಕೃಷ್ಣ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸನ್ನಿವೇಶ

ಆ ....

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ ... (೩ ಬಾರಿ) (ಪಾತ್ರಧಾರಿ)

ಎನ್ನ ಹೆಸರು 'ಕೃಷ್ಣನಾಥ (೩ ಬಾರಿ) (ಪಾತ್ರಧಾರಿ) ‖ ಆ ......

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ (೩ ಬಾರಿ)

ಎನ್ನ ಹೆಸರು 'ಕೃಷ್ಣನಾಥ ' (೩ ಬಾರಿ) ‖ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ

ಪದಾಪ ದನೀದ ನಿಸಾನಿ ಸರಿಸಾ (೨ ಬಾರಿ) ‖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನಂತರ ಹಿಮ್ಮೇಳ ‖

ಪಾಮಗಾ ಸಾನಿದಾ ... (೨ ಬಾರಿ) ''ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ನಂತರ ಹಿಮ್ಮೇಳ ''

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ

ಸಾನಿಸಾನಿನಿಪ ನೀದನೀದದಪ

ದಾಪದಾಪಪಮ ಪಾಮಪಾಮಮಗ

ಮಾಗಮಾಗಗರಿ ಗಾರಿಗಾರಿರಿಸ

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ

ಪದಪಮ ಗಮಗರಿ ಸಾ .. ವಸುದೇವ

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ (೨ ಬಾರಿ)

ಎನ್ನ ಹೆಸರು 'ಕೃಷ್ಣನಾಥ'॥ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ॥

ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ (೩ ಬಾರಿ)

ಎನ್ನ ಹೆಸರು 'ಕೃಷ್ಣನಾ' (೩ ಬಾರಿ) ॥ಹಿಮ್ಮೇಳ॥

ಭಂಡ ದೈತ್ಯರನೆಲ್ಲ ಕುಂಡು ಮಾಡಿದಾತ (೩ ಬಾರಿ)

ಪಾಂಡವರ ಮನೆಯ ದೂತ (೩ ಬಾರಿ) ॥ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ॥ ವಸುದೇವ ದೇವಕೀ ಸುತ ॥

ಶುತ್ರಿ-ಸ್ಥಾಯಿ

ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ್ಯವು ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿನ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತಾ ಹಾಡು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದಂತೆ ಇದೂ ಸಹ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಂಗಸರ ಶ್ರುತಿಯಾದ ೪ ½, ೫ ರ ಶ್ರುತಿ ಸಪ್ತಕದ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಆಧಾರ ಷಡ್ಜವನ್ನಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ತಾರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಹಾಡಲಾಗದ ಅತ್ಯಂತ ತಾರ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಶ್ರಮಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಲೆಯೇ ಸರಿ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪಾರಿಜಾತ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಗಂಟಲು ಯಾವಾಗ ಬೇಕಾದರೂ ಮುಷ್ಕರ ಹೂಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಕಲೆ ಇವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆ ಗಳಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೆ, ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮ ಸ್ವರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ-ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಸಂಚಾರ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಚಾರ, ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಇದ್ದರೂ ಅತೀ ಕಡಿಮೆ ಸಂಚಾರದ ಹಾಡುವಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು.

ರಾಗ (ಧಾಟಿ) ರಸ-ತಾಳ

ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನ ವಿದೆ. ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದೇ ಪದ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯೂ ಸಹ ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಸಂಗೀತವು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ''ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮನ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲಾಜೀವನ ಆರಂಭಿಸಿದ ಇಂದಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ

ನಟ ನಟಿಯರಾದ ಬರಗಿ ರಾಚಯ್ಯನವರು ಮತ್ತು ನಾವಲಗಟ್ಟಿ ಸಾಂವಕ್ಕ ಇವರೆಲ್ಲಾ ನಿಂಗಮ್ಮ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ."[೧೪] "ಇವರಿಗೂ ಮೊದಮೊದಲು ಆ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಕಲಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸೆಳವಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಇವರು ಅದನ್ನು ಮರೆತರು. ಇಂದು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ತುಂಡು ಹೇಳಬಲ್ಲರು... ಈ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಆರಂಭದ ಪಾರಿಜಾತ ಪ್ರಯೋಗ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ"[೧೫] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ನಂತರ ಮರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ಸುಮಾರು ೧೯೨೦ ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಗಾಳಿ ಜೋರಿನಿಂದ ಬೀಸಿತು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಜನರಿಂದ ದೂರಾಗತೊಡಗಿ ಇಂದು ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಾಗಿದೆ"[೧೬] ಎಂದಿರುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಪಾರಿಜಾತ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೋಹನ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಆರಭಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಹಂಸಾನಂದಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ - ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೆಲವು ಸ್ವರ ಸಂಚಾರದಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

"ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿಯ ಪ್ರವೇಶ ಎಷ್ಟೇ ರಭಸದಿಂದಾಗಿದ್ದರೂ ಮೊದಲಿನ ಕರ್ನಾಟಕಿಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಅಳಿಸಿಹಾಕುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಸಧ್ಯದ ಪಾರಿಜಾತ ಸಂಗೀತ ಅವೆರಡರ ಮಧುರ ಮಿಲನದ ರಸಫಲವಾಗಿದೆ"[೧೭] ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಗಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ನಾಟಿ	
ಕಲ್ಯಾಣಿ (ಯಮನ್)	ಶುದ್ಧ ಸಾವೇರಿ (ದುರ್ಗಾ)
ಮೋಹನ (ಭೂಪ)	ಪೂರ್ವಿ (ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ)
ಶಂಕರಾಭರಣ (ಬಿಲಾವಲ್)	ಭೈರವಿ (ತೋಡಿ)
ಆನಂದಭೈರವಿ	ಮಾಲ್‌ಕಂಸ್ (ಹಿಂದೋಳ)
ನೀಲಾಂಬರಿ	ಶುದ್ಧಸಾರಂಗ
ಆರಭಿ (ಅಸಾ)	ಸೋಹನಿ
ಹಂಸಾನಂದಿ (ಸೋಹನಿ)	ದರ್ಬಾರಿ ಕಾನಡಾ
ಕರ್ನಾಟಕ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ	ಕಾಪಿ
ಕಮಾಚ್	ಪಹಾಡಿ
ಅಭೋಗಿ	ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ

ಭೀಮ್‌ಪಲಾಸ (ಅಭೇರಿ)	ಹಮೀರ
ಸಾರಂಗ	ಪೀಲೂ
ಜಂಜೂಟಿ	ಕಾನಡಾ
	- ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಷ್ಟು ರಾಗಗಳನ್ನು ಈಗ ಹಾಡಲ್ಪಡುವವರು ಬಹಳ ವಿರಳ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತರಿಂದ ಹದಿನೈದು ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. (ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ) ಕೆಲವೇ ಘಂಟೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟು ರಾಗಗಳು ಬಳಕೆಯಿದ್ದೂ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ 'ಧಾಟಿ'ಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲದವರೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದರಿಂದ 'ಧಾಟಿ'ಯ ಬಳಕೆಯು ಕಂಡುಬದಿಂದೆ. ''ಈಚಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರು ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನವರ ಅನುಕರಣೆ, ಲಘು ಸಂಗೀತದ ಮೇಲಿನ ಮೋಹ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಮಾತ್ರ ಬದುಕಿಕೊಂಡು ಆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಧಾಟಿಗಳದೇ ಪ್ರಭುತ್ವ ನಡೆದಿದೆ. ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಬಂದಿರುವ ಈ ಸಂಚಾರಿ ಧಾಟಿಗಳು ತಮ್ಮತನ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಸಹಜ. ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೇಳದವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗ - ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ''[೧೮] ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಗವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು 'ಧಾಟಿ'ಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡೂ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಮೆರೆದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ (ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ) ಇತರೆಲ್ಲ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಮ್ಯವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳೇ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿರುವ ನಿಮಿತ್ತ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ರಾಗಗಳು ಈ ಎರಡೂ ರಸಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಂಡದಿಂದ ತಂಡಕ್ಕೆ ರಸ-ರಾಗಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಹಾಡಿನ ಭಾವ (ರಸ) ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದಂತೆ ರಾಗವಳವಡಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ರಾಗಕ್ಕೆ (ಆಲಾಪನೆ) ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಎನ್ನುವದನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ತಾಳಗಳೆಂದರೆ.

ಆದಿತಾಳ	ಅಟ್ಟತಾಳ
ಏಕತಾಳ	ದೀಪಚಂದಿ - ಇತ್ಯಾದಿ.

ಝಂಪೆತಾಳ

ರೂಪಕತಾಳ

ದೇಶೀ ತಾಳಗಳೆನಿಸಿದ ಛಾಪು ತಾಳಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ. ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಮ-ವಿಷಮ ಗ್ರಹಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ 'ಪದ' ಅಥವಾ 'ಹಾಡು' ವಿಲಂಬಿತ (ವಿಳಂಬಕಾಲ) ಲಯದಲ್ಲಿದ್ದು, ನಂತರ ದ್ರುತ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಗಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದ್ರುತ ನಡೆಗೆ 'ಚಲ್ತೀ' ಹಚ್ಚುವುದು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾನ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೇಳದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿಯೊಡನೆ ಒಂದು ಚರಣ ಮಾತ್ರ ಹಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥಾಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಗ - ಯಮನ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಆದಿತಾಳ

ಮೂರುತಿಯನು ನಿಲಿಸೋ - ಮಾಧವ ನಿನ್ನ
ಮೂರುತಿಯನು ನಿಲಿಸೋ ||

ಎಳೆತುಳಸಿಯ ವನಮಾಲೆಯು ಕೊರಳೊಳು
ಹೊಳೆವ ಪೀತಾಂಬರದಿಂದಲೊಪ್ಪುವ ನಿನ್ನ ||
ಮೂರುತಿಯನು ನಿಲಿಸೋ - ಮಾಧವ ನಿನ್ನ
ಮೂರುತಿಯನು ನಿಲಿಸೋ

ರಚನೆ - ಪುರಂದರದಾಸರು

ಇಲ್ಲಿಗೇ ಹಾಡು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಕಿತವುಳ್ಳ ಚರಣವು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನ ಕರ್ತೃ ಯಾರೆಂಬುದೇ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ರಚನೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಯಾದವ ನೀ ಬಾ ಯದುಕುಲ ನಂದನ
ಮಾಧವ ಮಧುಸೂದನ ಬಾರೋ ||
ಸೋದರ ಮಾವನ ಮಧುರೆಲಿ ಮಡುಹಿದ
ಯಶೋದೆ ನಂದನ ನೀ ಬಾರೋ || ಪಲ್ಲವಿ ||

ರಚನೆ - ಪುರಂದರದಾಸರು

ದಯಮಾಡೋ ರಂಗ - ದಯಮಾಡೋ
ದಯಮಾಡೋ ನಿನ್ನ ದಾಸನು ನಾನೆಂದು
ಹಲವು ಕಾಲದಿ ನಿನ್ನ ಹಂಬಲವೆನಗೋ
ಒಲಿದು ಪಾಲಿಸಬೇಕೋ ವಾರಿಜನಾಭ "ದಯಮಾಡೋ"

ರಚನೆ - ಪುರಂದರದಾಸರು

ಕೋಲಾಟದ ಪದ

ದೇವಕಿ ಉದರದಲಿ - ಅವತರಿಸಿದ
ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ...
ದೇವತೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ - ಜನಿಸೆಂದಾನಾ
ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನ ಕೋಲೇ - ಮುತ್ತಿನಾ
ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನ ಕೋಲ
ಕೋಲನಾಡೋಣ ಬಾ ಜಾಣರಂಗನ ಕೂಡ
ಲೋಲ ವೃಂದಾವನದೊಳಗೆ ||
ಹುಟ್ಟಿದ ಮಧುರೆಯಲಿ ಕೃಷ್ಣಾ
ಬಂದ - ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ
ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಂದನ ಮನೆ ಒಳಗಾಡಿದ
ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನ ಕೋಲೆ - ಮುತ್ತಿನಾ
ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನ ಕೋಲೆ

ಕೋಲಾಟ - ಅಣ್ಣ ಸೆರಗಬಿಡೊ ತಮ್ಮ ಸೆರಗಬಿಡೋ
ಅಣ್ಣಯ್ಯ ಸೆರಗಬಿಡೋ
ಅಣ್ಣನು ನಾನಲ್ಲ ತಮ್ಮನು ನಾನಲ್ಲ
ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಮೈದ ಕಣೇ

ಪಾರಿಜಾತ - ಅಪ್ಪಾ ಸೆರಗಬಿಡೋ - ಅಣ್ಣ ಸೆರಗಬಿಡೊ
ಅಪ್ಪಯ್ಯಾ ಸೆರಗಬಿಡೋ
ಅಪ್ಪನು ನಾನಲ್ಲ ಅಣ್ಣನು ನಾನಲ್ಲ
ನಿಮ್ಮ ಅಪ್ಪನ ಅಳಿಯಾ ಕಣೇ ಗೊಲ್ಲರ ಭಾಮೆ"

ಹೀಗೆ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

೧. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

೨. ತಬಲಾ-ಡಗ್ಗಾ

೩. ತಾಳ

೪. ಮದ್ದಲೆ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ

ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಯುಕ್ತ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ಹಾಡಿಗೆ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿನ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹಾಡು ನಿಲುಗಡೆಯಾದ ನಂತರ ಪೂರಕ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೇಳ್ಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಬಾರಿಸುವ ವನಿರದೆ, ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಬಲ್ಲವನೇ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅನೇಕ ರಾಗ ಗಳೊಡನೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬರುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದಕನು ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳಗಳ ನುಡಿತ ಇಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಯಕ್ಕೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯ ಬಳಕೆಯಾದರೆ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಲಂಬಿತ - ಮಧ್ಯ-ಧೃತ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಬೋಲ್‌ಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲವನ್ನು ತಾಳವಾದನದ ಕಲಾವಿದ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ತಾಳವಾದನದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನು ತಬಲಾ ವಾದನದಲ್ಲೂ ಇದೇ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ''ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತಬಲಾ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ. ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾದುದರಿಂದ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ತಬಲಾ ಅವಶ್ಯವಾಯಿತು. ಪಾರಿಜಾತದ ತಬಲಾ ವಾದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ವಿಲಂಬಿತ-ಮಧ್ಯ ಧೃತ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಬೋಲುಗಳನ್ನು ಪಾರಿಜಾತ ತಬಲಾವಾದಕರು ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬೋಲ್‌ಗಳು ಅನ್ಯತ್ರ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ವಾದನ ಶೈಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ

ಸ್ಥಿರಗೊಂಡಿದೆ. ಪಾರಿಜಾತದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಕೆಲವು ಬೋಲುಗಳು ಕರಡೆಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗವಾದುದರಿಂದ ಪಾರಿಜಾತ ತಬಲಾದಲ್ಲಿ ಖುಲ್ಲಾ ಬೋಲುಗಳ ಛಾಪುಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಾಳಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಬೋಲುಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಡು ಪಾರಿಜಾತ ತಬಲಾಜಿಗಳು ಇದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಬಾರಿಸುವವರೇ ಹೆಚ್ಚು"[೨೦] ಎಂಬುದು ಸಹ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೇ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಮದ್ದಲೆಯು ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಹಾಡಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಹಾ ನುಡಿತ, ಗತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹಾ ಮುಕ್ತಾಯದಿಂದ ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ರಸಲೋಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕುಣಿತ

ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ಕುಣಿತವು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕ್ಲಿಷ್ಟಬಂಧದಿಂದ ಕೂಡಿರದೆ ಲಘು ಕುಣಿತಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ತುದಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯವರೆಗೆ ಸರಿದಾಡುವ ಮೂಲಕ ಲಘುಕುಣಿತ ಪ್ರದರ್ಶನಮಾಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಗಳ ಚಲನೆ, ಕತ್ತುಗಳನ್ನು ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಹೊರಳಿಸುವುದು ಮುಂತಾದವು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಹಾಡನ್ನು ತಾವೇ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಜೊತೆಗೆ ಕುಣಿತದ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಲಂಬಿತ-ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೃತಗತಿಯ ಲಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಲಘು ಕುಣಿತಗಳು ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ನೋಡಿ ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೯೩

೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೬

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೪೬-೧೪೭

೪. ಸುಂಕಾಪುರ. ಎಂ.ಎಸ್., (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು, ಪುಟ ೬೮

೫. ಅಂಗಡಿ ಎಸ್.ಎಸ್. (ಸಂ) ಬಲವಂತ ಬಸವಂತ, ಪುಟ ೦೭

೬. ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್. (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು, ಪುಟ ೫೫-೫೬

೭. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೬೦

೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೨

೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೯೧-೯೨

೧೦ ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ.(ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ಪುಟ ೨೮೫

೧೧. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೬೭

೧೨. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೯

೧೩. ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್., (ಸಂ) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ - ಭಾಗ - ೩ ಪುಟ ೫೯

೧೪. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೬೧

೧೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೧

೧೬. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೧

೧೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೭೩

೧೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೭೩

೧೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೬೧

೨೦. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ಪುಟ ೯೩

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಬದಲಾವಣೆಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಕುಣಿತ

ಅಧ್ಯಾಯ ೯

ಬದಲಾವಣೆಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಲೆಯು ಜೀವಂತವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಬೇಕಾದ್ದು ಸಹಜ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೇ ಜೀವಂತ ಕಲೆಗಳ ಧರ್ಮ ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳೂ ಹೊರತಲ್ಲ. ಜನರ ಮನೋಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂತದೊಡನೆ ತನ್ನ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗೀತವು ಸಹ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಗೀತವು ಇಂದು ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅನುಕೂಲತೆಗಳು/ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇಂದು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು -ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಬೇಕು/ಬೇಡಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೆರಡರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಲೆಯು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ? ಇದು ಏಕೆ? ಹಾಗೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಕೇ? ಇದರ ಬಗೆಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಬದಲಾವಣೆಯ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಣ್ಣಾಟ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದವರೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಸ್ತುತ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವಾರು. ಮೊದಲಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ (ಕೆಲಸದ ಒತ್ತಡ-ಇತ್ಯಾದಿ) ಈಗ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಒಂದು, ಎರಡು ಅಥವಾ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಮೂರು ಘಂಟೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು/ಪದ್ಯಗಳು ಸಹ ಕಡಿತಗೊಂಡು ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಪದ್ಯ/ಹಾಡುಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ

ಹಾಡಲ್ಪಡದೇ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದಲೇ (ಪಠ್ಯ) ತೆಗೆದುಹಾಕುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇನ್ನು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ 'ಸಿನೆಮಾ' ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಶೈಲಿಗೆ/ಧಾಟಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯುಂಟಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಹೆಂಗಸರು ವಾರಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡು-ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ, ತಮ್ಮ ಆಟಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.[೧] ಅದೇ ರೀತಿ ಬಯಲಾಟಗಳು ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ಹಾಡುವ 'ಕರ್ಪೂರದ ಗೊಂಬೆ ನಾನು' (ಲವಕುಶ-ಚಿತ್ರ ನಾಗರಹಾವು) ನಾರದ ಹಾಡುವ 'ಶ್ರೀಧರ ಕೇಶವ ನಾರಾಯಣ' (ಸಾಂಬಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕಲ್ಯಾಣ-ಚಿತ್ರ ಸತಿ ಅನಸೂಯಾ) ಎಂಬ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳನ್ನು ಭಿಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ[೨] ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹಾಗಾದರೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಘನತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಬಹುಶಃ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸಹ್ಯವಾಗಿರುವುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಬೆಳಗಲ್ಲು ವೀರಣ್ಣನವರು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಭಿನಂದನೀಯರು. ಇಂದಿಗೂ ಸಹ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೀಡುತ್ತಿರುವರು.

ಇಂದು ಎಲ್ಲರ ಮನೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಅಬಾಲವೃದ್ಧರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮ ದೂರದರ್ಶನ. ಎಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಂತೆಯೇ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಮಕ್ಕಳು ಇದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಏಕೆಂದರೆ, ಇಂದು ಮಕ್ಕಳು ಜನರ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಗೊಂಬೆಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಷ್ಟ ಪಡುವುದುಂಟು. (ಇದಕ್ಕೆ 'ಕಾರ್ಟೂನ್' ಸಹ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ.) ಈ ಹಿನ್ನೆಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ವೃಕ್ಷ ಸಂರಕ್ಷಣೆ, ಸಾಕ್ಷರತೆಯ ಮಹತ್ವ, ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವರು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಟಿ.ವಿ.ಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ವೃಕ್ಷ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೊಡಲಿಯ ಏಟಿಗೆ ಗಡಗಡ ನಡುಗಿ
ನರಳುತ್ತಿರುವುದು ಏನಣ್ಣಾ
ಅದು ಮರವಲ್ಲಾ ಅದು ಬೇರಲ್ಲಾ
ಅದು ಗ್ರಾಮದೇವತೆ ತಿಳಿಯಣ್ಣಾ ||

ರಚನೆ - ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ಸಂಗೀತವು ಬಹಳ ಸರಳ. ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣೀಯವಾದುದು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೂಲರೂಪಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಪಡುವಲಪಾಯದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಿಂದ ಒಂದು ಹೊಸರೂಪಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ''ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಿತ್ತು 'ಯಕ್ಷರಂಗ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸ್ತುತ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರೂಪವನ್ನುಳಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.''[೩] ಆದರೂ ''ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳ ಜನರ ಕಣ್ಮನಗಳಿಗೆ ಆನಂದದ ರಸದೂಟವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ''[೪] ಎಂಬುವಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು - ಭಾಗಶಃ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಇದನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆ? ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಂಚಾಂಗಗಳೇ ಹಾಳಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾನಾ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ವೃತ್ತಿನಿರತ ಮೇಳಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು - ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಬಾಧ್ಯರು. ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಧಾಟಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರರನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದವು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಂಟಲಿಗೆ ತುರುಕಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮಾತನ್ನು ಮೂಕಗೊಳಿಸಿ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯವಾಗಿ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲು, ಸ್ಯಾಕ್ಸೋಫೋನುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಗಾಯನವನ್ನು ಕಸಿಕಟ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಾರಂತಗಾನವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡಿದರು. ಇದನ್ನು ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂದು ತೋರಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರು ಕಲಿತುದು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಗಾಯನವನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು. ಅವನ್ನೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಲವಂತವಾಗಿ ತುರುಕಿದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟು, ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಬದಲು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯ ವಿಕೃತ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿದರು.''[೫] ಇಂದೂ ಸಹ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯ ರಾಗಗಳು ಕೆಲವು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಇದನ್ನು ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಆಂದೋಲನದ ಅಂಗವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಆರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ರಾಗ ತಾಳಗಳೇ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆ ಭಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರಸುತ್ತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳವರೆಂದೆನಿಸುತ್ತಾರೆ.

''ಬಯಲಾಟ ಹಾಡುಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಕ್ಲಾರನೆಟ್ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವಾದ ಪಿಟೀಲು ಮೊದಲಾದವು ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲವೂ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ ತಾಳ ಲಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಮಾತ್ರವಿದ್ದು ಮದ್ದಳೆ ತಾಳ ಗತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಮಟ್ಟುಗಳು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತದ ಜಾಯಮಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಾಗ ಇಲ್ಲವೆ ಗಮಕ ರೀತಿಯ

ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸಮಂಜಸವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಇವನ್ನು ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುವುದಾದರೆ ಅಭ್ಯಂತರವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಂಚಿನ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಕೋಚ್ ಎತ್ತಿ ಹಾಡುವ ಮತ್ತು ಮೇಳದವರ ತಾಳಗಳ ಕುಣಿತ, ಮದ್ದಳೆಯ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕೇಳಿ ಆಧುನಿಕ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳು ಕೇವಲ ರಸ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತೆ ಹಿತಮಿತವಾದ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರಬೇಕು''[೬] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವ ಇದೆ. ಮೊದಲು ಬೇಡ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅನಂತರ ಹೀಗಾದರೆ ಇರಲಿ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ಎಲ್ಲ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದಾಗಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುವ ವಿಷಯ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಕ್ಲಾರನೆಟ್ ಬಿಟ್ಟರೂ, ಮಾನವ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ನಾದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವು ರಸ ಪೋಷಣೆಗೆ ಅತಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ವಾದ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸೂಕ್ತ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ಇತ್ತಿತ್ತಲಾಗಿ ಸಣ್ಣಾಟದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅನುಕರಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ''[೭] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಳಕಳಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾಗಳ ಹಾಡುಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡದೆ ತನ್ನದೇ ಧಾಟಿಯೊಡನೆ ಸಣ್ಣಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಕಂಠಸ್ವರದವರು (ನಾಭಿಸ್ವರ) ಕಡಿಮೆ. ಬಾಯಿಸ್ವರ ಹಾಡುವವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ ಜೋರಾಗಿ ಕಿರುಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅಕ್ಕರೆಯಿಲ್ಲ. ಜೋರಾಗಿ ಹಾಡುವುದೇ ಅಭ್ಯಾಸ. "ಈ ಮೈಕ್ ಅನ್ನೋದು ಮೆಟಲ್ ಸ್ವರ ಕೊಡುತ್ತೆ. ನಿಜ ಸ್ವರ ಕೊಡಲ್ಲ. ಆದ್ರೂ ಇದು ಇತ್ತೀಚಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೊಂದ್ಕೋಬೇಕು.'' ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ಕುಣಿತದ ನಡುವೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇಳಿಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯಾವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ನೀಡಿದಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಹಾಡುವಾಗ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿ, ಕುಣಿಯುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೇನೋ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕು.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳದ್ದೇ ಮೇಲುಗೈ ಎನಿಸಿದರೂ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಹಾಗೂ ಪಿಟೀಲು ಸಹ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ (ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ) ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಸಿನೆಮಾ ಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲಾ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹಿರಿದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಇಂದು 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಇಂದು ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ್ಯವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಹಲವು ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಏಳೆಂಟು ವಾದ್ಯಗಳು ಕಂಡುಬರುವಂಥದ್ದು. ಇಂದು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ತಬಲಾ, ತಾಳ, ಗೆಜ್ಜೆಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಂಗೋ, ಕ್ಯಾಸಿಯೋ- ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಶಿಷ್ಟ ವಾದ್ಯಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿತ

ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕುಣಿತಗಳು ಹೆಚ್ಚುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಾವಧಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಕುಣಿತಗಳು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಿರುವುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಅಂತಹಾ ಪ್ರಮುಖ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು 'ಕಥಕ್ಕಳಿ'ಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆಯೆನ್ನುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಗೂ ಕೇರಳದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳಾದ 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ', ಶಸ್ತ್ರಕಳಿ, ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ, ರಾಮನ್ ಆಟ್ಟಂ - ಮುಂತಾದವುಗಳೇ ಮೂಲ"[೯] ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಕುಣಿತಗಳು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ಆಟ'ವು ಕಾಲಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗ ಹೀಗಾಗುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಹಜ. ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಬಯಲಾಟದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಣಿತವನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕು. ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಡ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕುಣಿತವನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ತಾಳ ಮೇಳ-ಗೀತಗಳಿಗನುಗುಣವಾದುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಕುಣಿತ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಬರಕೂಡದು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕುಣಿತವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ರಮಣೀಯತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸತಕ್ಕ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾದ ಸಂಗೀತವು (ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ) ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗಿರುವುದು/ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಅತಿಯಾಗಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅತಿಯಾದ ಅನುಕರಣೆ ಎಲ್ಲಿರುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗೆ, ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಭಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕುಂದುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವಂತೆ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಜನಮನದ ಸ್ವಾಗತ ಯಾವತ್ತೂ ಇದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಗೋವಿಂದರಾಜ. ಟಿ., (ಉದ್ಧೃತ) ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪುಟ ೯೩

೨. ನೋಡಿ ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೧೭೯

೩. ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪುಟ ೩೬೦

೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೬೦

೫. ವೃಷಬೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್.ಎಂ., (ಪ್ರ.ಸಂ) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಸಂ-೧೪, ಪುಟ ೧೯೦

೬. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಪುಟ ೨೩೭

೭. ನಾವಲಗಿ ಸಿ.ಕೆ., (ಲೇ) ಸಣ್ಣಾಟದ ಸ್ವರೂಪ, ಪುಟ ೪೯

೮. ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಹಿತಿ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್, ಹಿರಿಯಡ್ಕ

೯. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಯು.ಎಸ್. ಪ್ರೋ. ಶ್ರೀಮತಿ ಯು.ಕೆ. ಚಂದ್ರಭಾಗಾದೇವಿ, ನೃತ್ಯಕಲೆ, ಪುಟ ೩೧

೧೦. ನಾವಲಗಿ ಸಿ.ಕೆ. (ಲೇ) ಸಣ್ಣಾಟದ ಸ್ವರೂಪ, ಪುಟ ೪೮.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಉಪಸಂಹಾರ

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಇಂದು ಹಲವಾರು ಪಲ್ಲಟಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಲೆಯ ಮೂಲ ರೂಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡು ಕಲೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೇಳಿದಾಗ, ಹಾಡಿದಾಗ, ನೋಡಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಸರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ.

ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಿರಂತರ ಕೊಳು ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಇದು ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ದಾಸರು, ಶರಣರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಮುಂತಾದವರು ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ, ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮವು ತನ್ನ ಛಾಪನ್ನು ಒತ್ತಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯನದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹಾಗೂ ಲೇಖನ ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಪೂರಕ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವಿಭಾಗಗಳಾದ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಬಯಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗ್ರಾಮಗೇಯ ಅಥವಾ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಅರಣ್ಯಗೇಯ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದವು? ಏಕಸ್ವರ ಗಾಯನದಿಂದ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಮುಖ ಹಂತಗಳಾವುವು? ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರಂಗಸಂಗೀತದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ವಿರುವ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಗೀತ ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಜನಪದ ಸಂಗೀತವೇ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ? ಅಥವಾ ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನವೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರದಗಂಬೆಯಾದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸಂಗೀತವು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮೂಡಲಪಾಯ/ ಬಯಲಾಟ(ದೊಡ್ಡಾಟ)ಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಮ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪಡುವಲಪಾಯ/ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಂದತೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತೀ ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಕಲೆ ಎನಿಸಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಬಡಗಿಗಿಂತ, ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಇದ್ದು ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮೂರು ಪದ್ದತಿಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಭಿನ್ನತೆಯು ಕಂಡುಬರುವಂತಿದ್ದು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ.

ಎಂಟನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಣ್ಣಾಟ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬರುವ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದವರೆಗೆ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ, ತಂಡದಿಂದ ತಂಡಕ್ಕೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಸಹ್ಯವಾಗಬೇಕಾದ್ದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದುವ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜನಸಮೂಹದ ಒಲವು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಯಾವ ರಂಗಕಲೆಯು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ ? ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಜನರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಒಂಭತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಫಲಶ್ರುತಿ ಹೀಗಿದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಮೇಳಗಾಯನವಿದ್ದರೆ ಸರಳ ವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿದ್ದರೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಎತ್ತರದ ಶ್ರುತಿಯ ಅಥವಾ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ, ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರಂಗಸಂಗೀತವಿದೆ. ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ರಂಗಸಂಗೀತ ವಿಶೇಷ ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ರಾಗ-ರಸ-ತಾಳಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಧಾಟಿ ಅಥವಾ 'ಮಟ್ಟು'ಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಕಂಸದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು 'ಅದರಂತೆ' ಎಂದು ಹಾಡುವುದೇ ಇಂದಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತ ಕಲಾವಿದರು ಸಹ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಧಾಟಿ' ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ, ವಿರಳವಾಗಿ ರಾಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಧಾಟಿ' ಅಥವಾ 'ಮಟ್ಟು' ಎಂಬುದು ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸ್ಫುರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ತಾಳದಲ್ಲೂ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳಾದ ಛಾಪು ತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವ ಏಕತಾಳ, ಆದಿತಾಳ(ಚತುರಶ್ರನಡೆ), ರೂಪಕತಾಳ(ತ್ರಿಶ್ರನಡೆ)ಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ (ರಸ) ತಕ್ಕ ಧಾಟಿ-ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲಾವಿದರು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರ ರನ್ನೂ ಮೀರಿಸುತ್ತಾರೆ.ಇದು ರಂಗಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ನಿಜ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಜೋರಾದ ಬಡಿತ ಹಾಗೂ ಅಬ್ಬರದ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಿವಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂತಿ ವಾದ್ಯ, ಗಾಳಿ ವಾದ್ಯ, ಚರ್ಮ ವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಲೋಹವಾದ್ಯಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಪಿಟೀಲು (ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಧಾನ ವಾದ್ಯ), ಸನಾದಿ ಹಾಗೂ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ - ಈ ಮೂರು ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯಗಳು ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಮೃದಂಗ, ತಬಲಾಗಳೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯವಾದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಅನೇಕ ಶ್ರುತಿ ವಾದ್ಯಗಳು (ತಣಿಗೆ ಶ್ರುತಿ, ಪುಂಗಿ, ಸುತಿ ವಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲ ದಂತಾಗಿರುವುದು ಬೇಸರದ ಸಂಗತಿ. ಪಿಟೀಲು, ಸನಾದಿಯ ಬಳಕೆ ಇಂದು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಜನಪದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಲಗ್ಗೆ ಇದ್ದು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ರಂಗ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆಯೂ ಹಲವಾರು ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದು, ವಾದ್ಯಗಳ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸ್ಫುರಣೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯಿರುವೆಡೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮದ್ದಲೆ ಬಾರಿಸುವಾತ ವೀರ, ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ನಾದದಲ್ಲಿ ಬಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಮೃದಂಗ, ತಬಲಾದ ವಾದಕರು ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ.

ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತವೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಹೆಜ್ಜೆ, ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ, ಐದು ಹೆಜ್ಜೆ, ಒಂಭತ್ತು ಹೆಜ್ಜೆ; ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಏಳು ಹೆಜ್ಜೆಯ ಕುಣಿತವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತವು ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೋಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸರಳವಾದ ಕುಣಿತಗಳೇ ಇಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುವುದರ ಹೊರತಾಗಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕುಣಿತ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗೂ ಜನಪದ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ಹೋಲುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ/ ಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ರಾಗ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಜನಪದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ವಾದ್ಯಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಂಗೀತವು 'ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಶೈಲಿ'ಯಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಮ್ರವಾಗಿ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಗ್ರಂಥಋಣ

ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು/ವಿದ್ವಾಂಸರು

ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು/ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು

ಗ್ರಂಥಋಣ

ಅಕ್ಷರ (ಅನು) ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮ, ೧೯೮೨, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ

ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ರಾಳ್ಳಪಳ್ಳಿ, ಗಾನಕಲೆ, ೧೯೫೨, ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳು,೧೯೭೭,ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಂಗಡಿ ಎಸ್.ಎಸ್. (ಸಂ) ಬಲವಂತ ಬಸವಂತ, ೧೯೯೭, ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಪ್ರಕಾಶನ, ಯರಝರವಿ ಹಬ್ಬಲಿ ಅವರ ರಸಬಳ್ಳಿ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ

ಅಂಬಳಿಕೆ ಹಿರಿಯಣ್ಣ, ಜಾನಪದ ಪರಿಶೋಧನ (೨ ನೇ ಆವೃತ್ತಿ) ೧೯೮೮, ಪ್ರಜ್ವಲ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ (ಸಂ) ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ೧೯೭೫, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಕುಬಣೂರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಾವ್, ಯಕ್ಷಗಾನ, ೧೯೭೩, ಮಂಗಳೂರು

ಕೃಷ್ಣ ಕಟ್ಟಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ೧೯೯೭, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ. (ಸಂ) ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ ೧೯೬೪, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ (ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ) ಬೆಂಗಳೂರು

ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಯು.ಎಸ್., ಶ್ರೀಮತಿ ಯು.ಕೆ. ಚಂದ್ರಭಾಗಾದೇವಿ, ನೃತ್ಯಕಲೆ, ೧೯೯೩, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿ.ವಿ., ಧಾರವಾಡ

ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಬೆಟಗೇರಿ, ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ೧೯೭೬, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಗಣಪತಿರಾವ್ ಪಾಂಡೇಶ್ವರ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಲೋಕ, ೧೯೬೭ ದೀನಬಂಧು ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೊನ್ನಾವರ (ಉ.ಕ)

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಪಿ.ನಾಯಕ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಲೆ, ೧೯೮೮, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಗೋವಿಂದರಾಜು ಟಿ., ಗೊಂಬೆರಾಮರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ೧೯೯೩, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ ಗೊ.ರು. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು, ೧೯೭೭, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಬಯಲಾಟಗಳು, ೧೯೭೨, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಬಯಲಾಟಗಳು, ೧೯೭೨, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ವಿಶ್ವಕೋಶ ಸಂ. ೧ ಮತ್ತು ಸಂ.೨ ೧೯೮೫, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ೧೯೬೫, ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ (ಸಂ) ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಜೋಶಿ ಜಿ.ಬಿ. (ಸಂ.) ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮನ್ವಂತರ

ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭಾ, ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಗ್ರಂಥ, ೧೯೭೪

ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ., ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ನಾಗರಾಳ ಎಚ್.ಎಸ್. (ಸಂ.) ಸಾಲಿ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಕೃತ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಬಯಲಾಟ) ೧೯೯೫, ಸಮತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಳಗಾವಿ

ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್., ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು, ೧೯೯೬, ಸಮತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಳಗಾವಿ

ಧೂಪದ ಎಂ.ಟಿ., ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ, ಭಾಮಾ ಕಲಾಪಮು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಶೈಲಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ, ೨೦೦೦, ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನ, ೧೯೭೮, ಹರಗಾರಕಟ್ಟೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ ಕೋಟ, ದ.ಕ

ನಾಯಕ ವಿ.ಜೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು, ೧೯೯೬, ಶ್ರೀ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಅಂಬಾರಕೊಡ್ಲ, ಅಂಕೋಲ

ಪದ್ಮಾಮೂರ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ ಭಾಗ - ೨, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ. ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ. (ಸಂ.) ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪ್ರಥಮ ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಜಾನಪದ ಕೆಲವು ಮುಖಗಳು, ೧೯೭೫, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ.(ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಶೀಲನ, ೧೯೯೫, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ. (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ದರ್ಪಣ, ೧೯೯೫, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ. ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ೧೯೮೦, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪಾಠಕ ಬಿ.ಡಿ., ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆ, ೧೯೭೫, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿ.ವಿ., ಧಾರವಾಡ

ಪುರಂದರೆ ಎ.ಎಂ., ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಗಳು, ೧೯೭೪, ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ಕರಾವಳಿ ಜಾನಪದ, ೧೯೯೦ ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ

ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್.ರಾವ್., ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, ೧೯೮೪, ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ

ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ., ಜಾಗರ, ೧೯೮೪, ಸಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ, ಚೊಕ್ಕಾಡಿ, ದ.ಕ.

ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ.(ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ, ೧೯೯೪, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕೇಂದ್ರ, ಎಂ.ಜಿ.ಎಂ.ಕಾಲೇಜು, ಉಡುಪಿ

ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ ಎಂ., ಕೇದಿಗೆ, ೧೯೮೬, ಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು

ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ (ಸಂ.) ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ೧೯೯೯, ಆನಂದಕಂದ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ

ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು, ೧೯೮೩, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ೧೯೮೭, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ಬಸವರಾಜ ನೆಲ್ಲಿಸರ, ನಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು, ೧೯೯೦, ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಗೋಕುಲಂ ೨ನೇ ಹಂತ, ಮೈಸೂರು

ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ಹೀರೆಮಠ, ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಿ ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ (ಸಂ) ಸಣ್ಣಾಟದ ಸ್ವರೂಪ, ೧೯೯೮, ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ (ರಿ) ಚೆನ್ನಮ್ಮನ ಕಿತ್ತೂರು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕುಬಣೂರು, ಯಕ್ಷಗಾನ, ೧೯೭೩, ಶ್ರೀ ಮಹಾಗಣಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಬಳಿ, ಮಂಗಳೂರು

ಬೆನಕನಹಳ್ಳಿ ಜಿ.ನಾಯಕ, ಕಿಳ್ಳೆಕ್ಯಾತರು, ೧೯೮೪, ಐಬಿಹೆಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ. (ಸಂ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕೋಶ, ೧೯೯೬, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಭಟ್ಟ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ) ಜಾನಪದ, ೧೯೯೧- ೧೯೯೩, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ ಹೊಸ್ತೋಟ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳು, ತಾಳವಾದ್ಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ (ಸಂ) ಕೆಳದಿ ಬಸವರಾಜ ಸಂಕಲನದ ಶಿವತತ್ವ ರತ್ನಾಕರ, ಸಂ ೧-೨, ೧೯೯೯, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ. ಹಂಪಿ

ಮಾಲಿನಿ ಮಲ್ಯ ಬಿ. (ಸಂ) ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಲೇಖನಗಳು, ಸಂ.೩, ೧೯೯೪, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಮುತ್ತಣ್ಣ ಕೆ.ಪಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ೧೯೭೨, ಅನುರಾಧಾ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ಮಡಿಕೇರಿ, ಕೊಡಗು

ಮುದೇನೂರು ಸಂಗಣ್ಣ (ಸಂ) ಗೊಂಬೀಗೌಡರ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ ಆಟಗಳು, ೧೯೯೫, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ (ಪ್ರ.ಸಂ). ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ೧೯೮೦, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು

ಯಶೋಧರಾ ಬಿ.ಎಚ್., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ., ಮೈಸೂರು

ರವಿ ಅಂಚನ್, ಯಕ್ಷರಂಗ, ೧೯೯೨, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಮ, ಮುಂಬಯಿ

ರಂಗನಾಥ್ ಎಚ್.ಕೆ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ೨೦೦೦, (ಎರಡನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ) ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಕೆ.ಎಂ.(ಸಂ). ಗುರು ಬಿ.ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕುರುಪ್ ವಿರಚಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕ್ರಮ, ೧೯೯೫, ಯುವಕ ಮಂಡಲ (ರಿ) ಸಾಣೂರು

ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ., ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ, ೧೯೯೫, ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಗೋವಿಂದಪೈ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ರಾಜಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯ ಎಂ., ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ, ೧೯೮೫, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ರಾಜಶೇಖರ ಪಿ.ಕೆ., ನಮ್ಮ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ೧೯೮೦, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ., ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ೧೯೯೦, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಆಚಾರ ಪಾಲಾಡ್ತಿ, ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳು, ೧೯೯೨, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು

ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನೀಲಾವರ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಬೋಧಿನಿ, ೧೯೮೬, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ (ದ.ಕ).

ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ, ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ೧೯೯೩, ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಉಚ್ಚಿಲ, ಮಂಗಳೂರು

ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ, ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ (ಸಂ) ಅಕ್ಷರ ವಿಮೋಚನೆ (ಯಕ್ಷಗಾನ) ೧೯೯೦, ಕಲಾ ಗಂಗೋತ್ರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ (ರಿ) ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಉಚ್ಚಿಲ

ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ ಹಿ.ಶಿ., ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು, ಐಬಿಎಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾನ್, ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ.ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ, ೧೯೬೭, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ., ಮೈಸೂರು

ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ (ಸಂ.ವಿ) ವಿ.ಎಸ್.ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ, ೧೯೬೭, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ.

ರಾವ್ ಎಚ್.ಬಿ.ಎಲ್., ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ (ಸಂ), ಯಕ್ಷಪದ್ಮ, ೧೯೮೯, ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ (ರಿ) ಮುಂಬಯಿ

ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ ಎಚ್.ಜೆ. (ಪ್ರ.ಸಂ) ಸುವರ್ಣ ಜಾನಪದ ಸಂ. ೧, ೧೯೯೮, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದೋಗತಿ, ೨೦೦೦, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ವಿಲ್ಯಂ ಮಾಡ್ತ (ಸಂ.) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಭಾಗ-೧೬, ೧೯೯೪, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ವೀರೇಶ ಬಡಿಗೇರ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಗೀತ ಮೇಳಗಳು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ೧೯೯೯, ವಿಮೋಚನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಅಥಣಿ

ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಕೆ. (ಸಂ) ಗೊಂಬೆಯಾಟವಯ್ಯ, ೧೯೯೧, ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಸಂಘ (ರಿ) ಶ್ರೀರಾಮಪೇಟೆ, ಕಾಸರಗೋಡು

ವೃಷಭೇಂದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್.ಎಂ. (ಪ್ರ.ಸಂ.) ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಸಂಪುಟ-೧೪, ೧೯೯೨, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ವೈಜಯಂತಿ ದ್ವಿತಿಯ ಸಂಪುಟ, ೧೯೭೮, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು., ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. (ಸಂ) ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ ಸಂ. ೧, ೧೯೯೫, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. (ಸಂ) ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂ.೧ ಹಾಗೂ ಸಂ.೨, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಿವಕುಮಾರ ಹುರಕಡ್ಲಿ, ಯಡ್ರಾಮನಹಳ್ಳಿ ದೊಡ್ಡ ಭರಮಪ್ಪನವರ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ, ೧೯೮೬, ಬಳ್ಳಾರಿ

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ (ಸಂ) ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ ೧೯೬೯, ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ೧೯೬೩, ಹರ್ಷ ಪ್ರಕಟಣಾಲಯ, ಪುತ್ತೂರು, ದ.ಕ.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ೧೯೭೪, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು

ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ, ೬೪ ಕಲೆಗಳು, ೧೯೭೪, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ., ಬೆಂಗಳೂರು

ಶ್ರೀಪಾದ ಭಟ್, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟುಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ಮಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ.ಮಂಗಳೂರು

ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣವರ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ, ೧೯೮೫, ವಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೀಳಗಿ

ಶ್ರೀಲತಾ ಆರ್.ಎನ್., ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ೧೯೮೩, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ., ಸವಿ ನೆನಪು, ಪ್ರೊ.ಟಿ.ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ, ಮೈಸೂರು

ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ. (ಅನು) ಶ್ರೀ ಮತಂಗಮುನಿ ವಿರಚಿತ ಬೃಹದ್ದೇಶಿ, ೧೯೯೮, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ.ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ.ಎಸ್., ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕೆ, ೨೦೦೦, ಡಿ.ವಿ.ಕೆ.ಪ್ರೆಸ್, ಮೈಸೂರು

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್. (ಸಂ.) ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಮೀಳೆ, ೧೯೭೬, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್. (ಸಂ.) ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ (ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ) ೧೯೭೮, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್., ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಭಾಗ-೩, ೧೯೭೮, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್. (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ೧೯೮೯, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್.(ಸಂ) ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ೧೯೭೨, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್., ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಪದ ೧೯೮೨, ಮುಜಗಂ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.

ಸುಂದರಂ ಆರ್ವೀಯಸ್, ಕರ್ನಾಟಕಾಂದ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ೧೯೮೫

ಸುಂದರಂ ಆರ್ವೀಯಸ್ ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ೧೯೮೫, ಮೈಸೂರು

ಸುಬ್ಬಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಜಿ.ಎ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು, ೨೦೦೦, ಜ್ಞಾನೋದಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಸುಮಿತ್ರ ಎಲ್.ಜಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ (ಅಪ್ರಕಟಿತ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ) ೧೯೭೨, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ. ಬೆಂಗಳೂರು

ಸುಶೀಲಾ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಜನಪದ ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲೆಗಳು, ೧೯೮೯, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ಹೆಗಡೆ ಜಿ.ಎಂ., ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ, ೧೯೯೬, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಹುಲಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು (ಕಿನ್ನರಿ ವಿದ್ವಾನ್), ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೂ ದಾಸಕೂಟವೂ ಅರ್ಥಾತ್ ಭಾರತೀಯ ಆರ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ, ೧೯೫೧, ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಧಾರವಾಡ

Bandopadhyay, Musical Instruments of India, CHAUKHAMB ORIENTALIA A House of oriental and Autiguarian Books Delhi, Varanasi, 1980.

Bhavari Rava, History of Indian Music 1962, Susil Gupta, Calcutta

Krishnaiah S.A., Karnataka puppetry, 1988, Regional Resources Centre for folk performing Arts, M.G.M.College, Udupi

Krishna swamy S., Musical Instruments of India, 1967, publication division M.I.B.Govt.of India

Krishna swamy S., Musical Instruments of India, 1887, publication division, New Delhi

Richard M. Dorson (Ed), Folklore and Folklife An Introduction, 1972, The University of Chicago press, Chicago and London

Sambamurthy p., South Indian Music, 1994, The Indian publishing House, Madras

Shankar M.Sannata-minor folk plays of north Karnataka, the Regional Resources Centre for folk performing Arts, MGM College Udupi

Shivarama Karantha k., Yakshagana,1975, The Institute of Kannada Studies, University of Mysore

Shyam parmar, Folk Music and Mass Media, 1977, published by Communication New Delhi

ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು/ವಿದ್ವಾಂಸರು

ದೊಡ್ಡಭರಮಪ್ಪ, ಚಿಲಗೋಡು ಅಂಚೆ, ಯಡ್ರಾಮನಹಳ್ಳಿ, ಹೆಚ್.ಬಿ.ಹಳ್ಳಿ (ತಾ)

ಬೆಳಗಲ್ಲು ವೀರಣ್ಣ, ಶ್ರೀ ರಾಮಾಂಜನೇಯ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಮೇಳ, ಕೌಲ್ ಬಜಾರ್, ಬಳ್ಳಾರಿ

ಪುಟ್ಟಶ್ಯಾಮಾಚಾರ್, ಬೆಳ್ಳೂರು, ನಾಗಮಂಗಲ, ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆ

ಪರಮಶಿವಯ್ಯ ಜೀ.ಶಂ., ಮೈಸೂರು

ದೊಡ್ಡ ಬಾಳಪ್ಪ, ಕೊಪ್ಪಳ

ಪಟೇಲ್ ನರಸಪ್ಪ, ಕೊನೇಹಳ್ಳಿ, ಮೈಸೂರು

ಮುದೇನೂರು ಸಂಗಣ್ಣ, ಮುದೇನೂರು

ರಾಜಗೋಪಾಲರಾವ್ ಎಂ., ಉಡುಪಿ

ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್, ಹಿರಿಯಡ್ಕ

ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ. ಮಂಗಳೂರು

ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ, ಕೆರೆಮನೆ, ಹೊನ್ನಾವರ ತಾಲ್ಲೂಕು

ರಾಜಶೇಖರ, ಸುಲ್ತಾನಪುರ, ಚಿಕ್ಕ ಅನಂತಪುರ(ಅಂಚೆ), ಸಂಡೂರು ತಾಲೂಕು

ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಲೋಕಾಪುರ

ರಾಮಯ್ಯ, ಕೆಂಚನಕೆರೆ, ಕೆ.ಆರ್.ನಗರ ತಾಲೂಕು, ಮೈಸೂರು

ಶಿವರುದ್ರಯ್ಯ, ಕಲ್ಲೂರು, ಗದಗ

ಹುಲಿಗೆಪ್ಪ ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ರೋಣ ಅಂಚೆ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ

ರಾಮಯ್ಯ, ಮಾರನಹಳ್ಳಿ, ಉಗನಿ(ಅಂಚೆ), ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ, ಹಾಸನ

ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಕರೂರು, ಆಳಂದ ತಾಲೂಕು, ಗುಲಬರ್ಗಾ

ಸಿದ್ದರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ಮಾದನಹಳ್ಳಿ(ಅಂಚೆ), ಸಿಂದಗಿ ತಾಲೂಕು, ಬಿಜಾಪುರ

ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ಮಲ್ಲಸಂದ್ರ, ಯಲಬುರ್ಗ, ಕೊಪ್ಪಳ ಜಿಲ್ಲೆ

ಸಣ್ಣ ರಾಮಪ್ಪ, ನಾಗೇನಹಳ್ಳಿ, ಯಡ್ರಾಮನಹಳ್ಳಿ(ಅಂಚೆ), ಸಂಡೂರು ತಾಲೂಕು

ರಾಮಪ್ಪ, ಹಲವಾಗಲು(ಅಂಚೆ), ಹರಪನಹಳ್ಳಿ (ತಾ) ದಾವಣಗೆರೆ

ಕೊಂಡಪ್ಪ ಮಾಸ್ತರ, ಬಾಡಲಡ್ಕೆ, ಕೂಡ್ಲಿಗಿ (ತಾ) ಬಳ್ಳಾರಿ (ಜಿ)

ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಹೊಸಪೇಟೆ

ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಕೆ.ಆರ್. ಕ.ವಿ.ವಿ. ಧಾರವಾಡ

ಹಾಲಯ್ಯ, ಸೋಗಿ, ಹೂವಿನಹಡಗಲಿ (ತಾ) ಬಳ್ಳಾರಿ (ಜಿ)

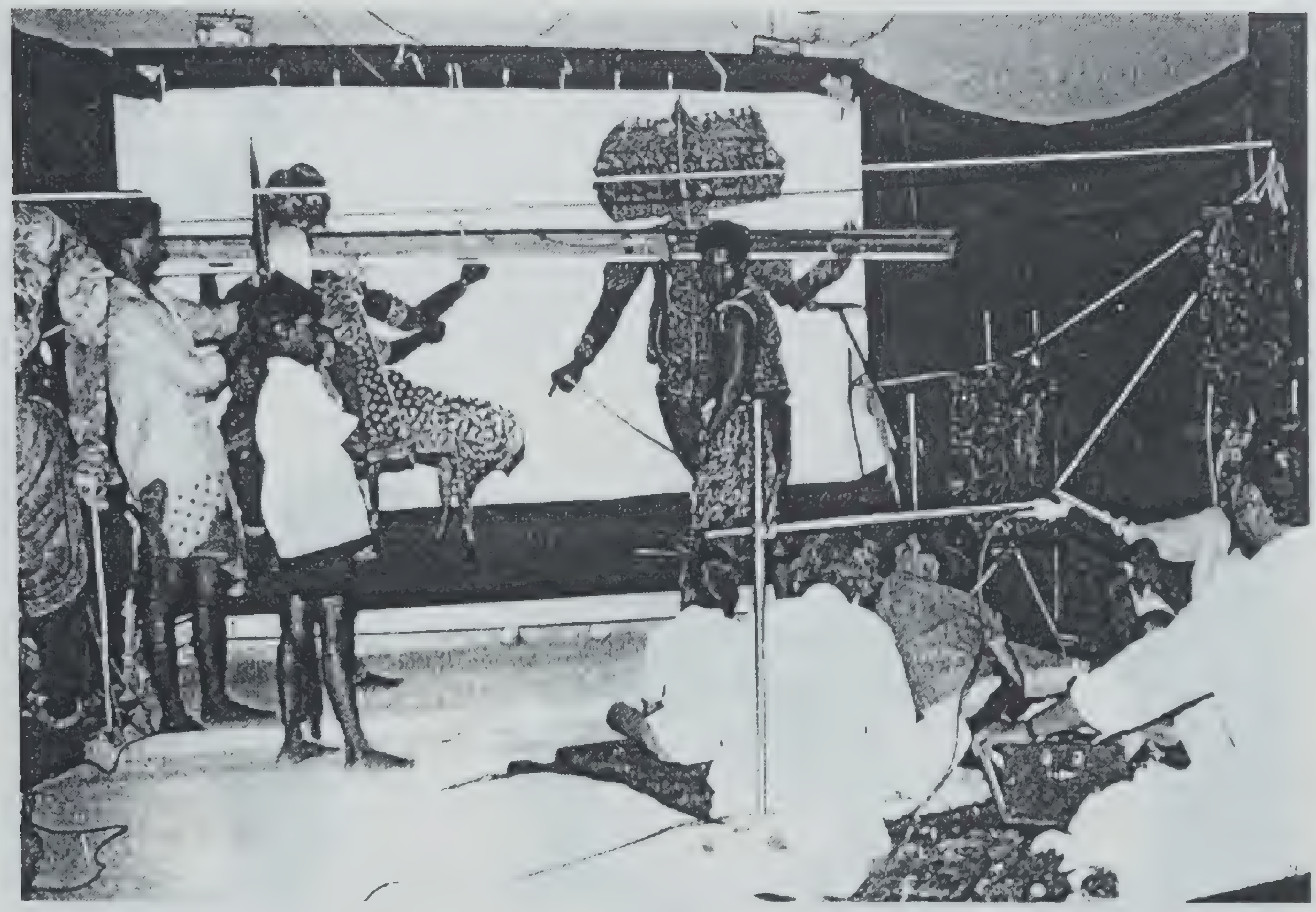
ಶ್ರೀಮತಿ ಮಲ್ಲವ್ವ ಮ್ಯಾಗೇರಿ, ಬೈಲಹೊಂಗಲ

ಶ್ರೀಮತಿ ಲಲಿತಾ ಪಾತ್ರೋಟಿ, ನಾವಲಗಟ್ಟಿ, ಬೈಲಹೊಂಗಲ ತಾಲೂಕು

ಕು.ಶಿ.ಹರಿದಾಸ ಭಟ್, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ

ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಎಸ್.ಎ., ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ



ಆಳೆತ್ತರದ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೇಳ



ಗೊಂಬೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿ ಕುಣಿವ ಕಲಾವಿದರು



ಪಾರಂಪರಿಕ ಶೈಲಿಯ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೇಳ



ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಬಲಾ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯಗಳು



ಸೂತ್ರದಗೊಂಬೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ಕೊಗ್ಗಾ ಕಾಮತ್



ಸೂತ್ರದಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಪರದೆ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಮದ್ದಲೆ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು



ಮೂಡಲಪಾಯ



ದೊಡ್ಡಾಟ



ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು



ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳ



ಬಡಗುತಿಟ್ಟು



ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳ







ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು



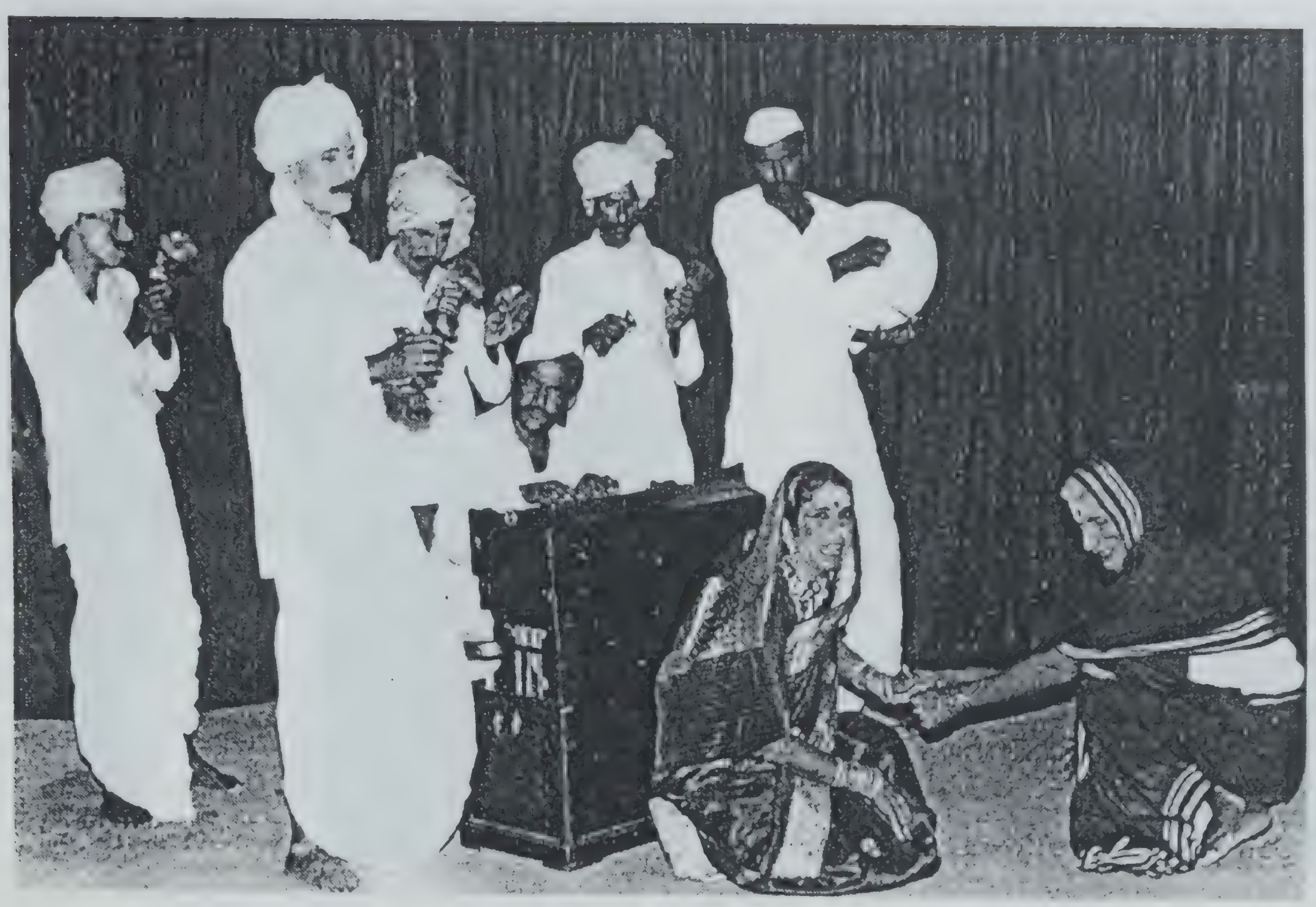
ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು



ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳ



ಏರು ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್



ಸಣ್ಣಾಟದ ಮೇಳ



ಸಣ್ಣಾಟದ ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ



ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ

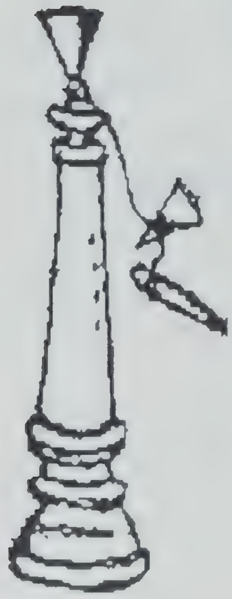
ವಾದ್ಯಗಳು



ಪಿಟೀಲು



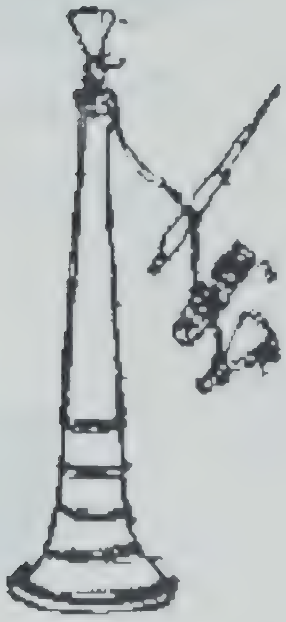
ತುಂತುಣಿ



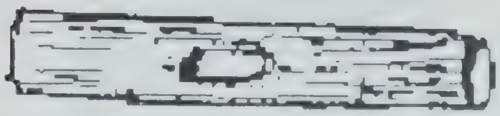
ಮುಖವೀಣೆ



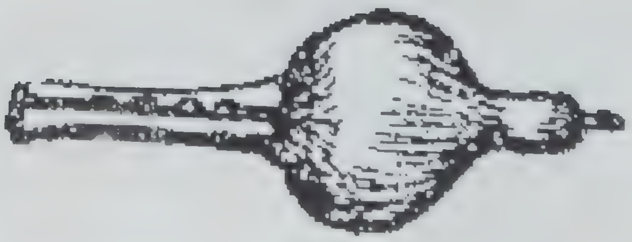
ಸನಾದಿ



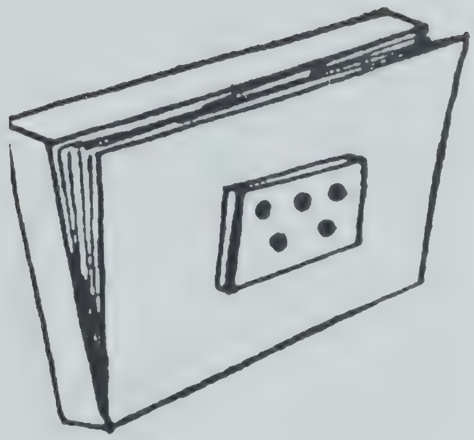
ಸುತಿ ವಾದ್ಯ



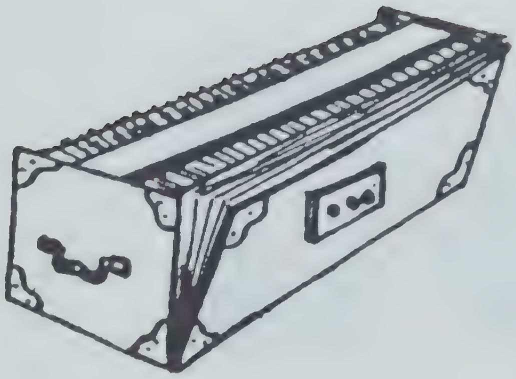
ಪಾವುರಿ



ಪುಂಗಿ



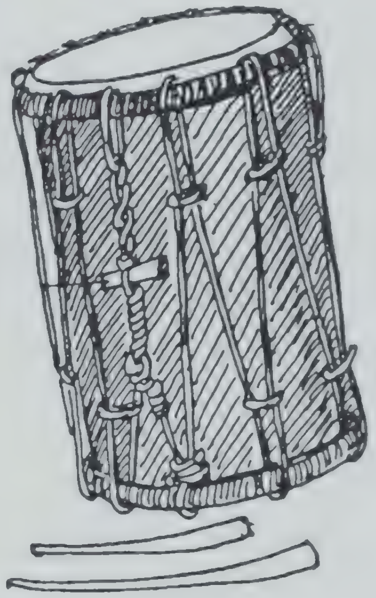
ಶೃತಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ



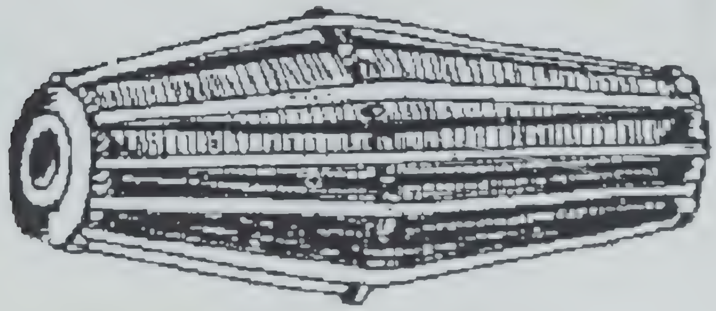
ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ



ಚೆಂಡೆ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು)



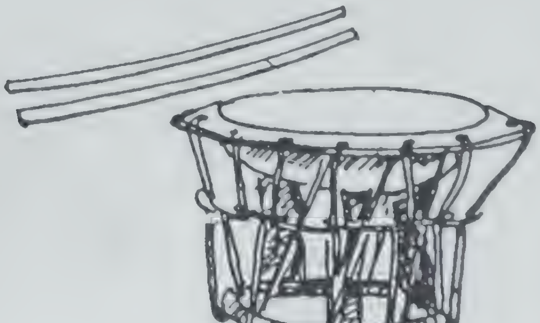
ಚೆಂಡೆ (ಬಡಗುತಿಟ್ಟು)



ಮದ್ದಳೆ



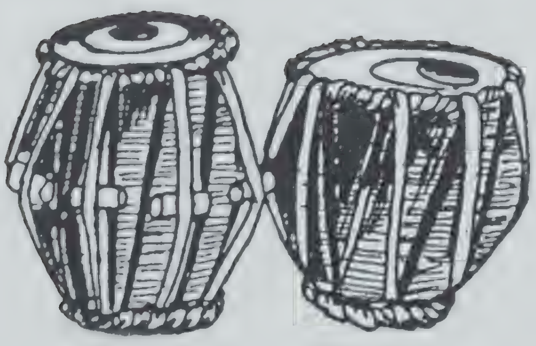
ಡೋಲು (ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ)



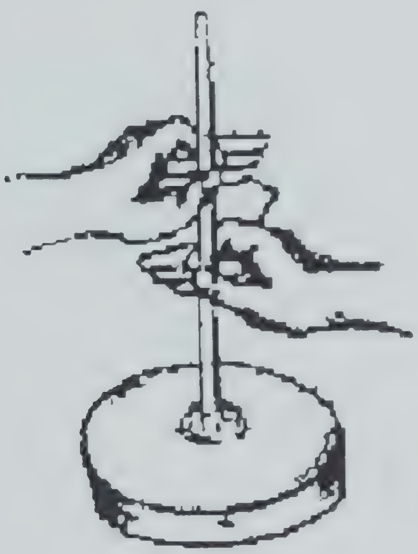
ತಾಸೆ



ತಮಟೆ



ತಬಲಾ-ಡಗ್ಗಾ



ತಣಿಗೆಶೃತಿ



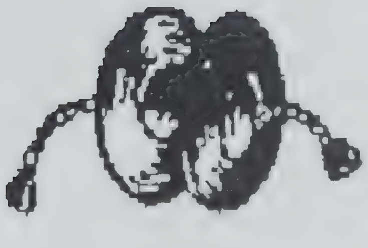
ಡಪ್ಪು



ಕೋಲು



ಜಾಗಟೆ



ತಾಳ



ಗುಂಡುತಾಳ



ಗೆಜ್ಜೆ

AKSHARA GRANTHALAYA
ACC.NO. 049047
049047